1019/35

Советское кино

С 101, 1-3

1935

С целью организовать всестороннее и глубокое обсуждение кинофильмов, а также с целью выявления новых сил кинокритики и поднятия ее теоретического уровня

Редакция журнала „СОВЕТСКОЕ КИНО“ совместно с Главным управлением кино-фотопромышленности при СНК СССР

ОРГАНИЗУЕТ

КОНКУРС

НА ЛУЧШУЮ КРИТИЧЕСКУЮ СТАТЬЮ

КОНКУРС ОРГАНИЗУЕТСЯ НА СЛЕДУЮЩИХ УСЛОВИЯХ:

1) Объектом критической статьи может явиться любой советский художественный фильм или группа фильмов, характерных для развития и роста кино как искусства.

2) Статья должна раскрывать основные ведущие тенденции стиля советской кинематографии.

3) Статья должна глубоко разбирать, теоретически осмысливать и обобщать как идейный смысл критикуемых фильмов, так и работу отдельных творческих компонентов (работа режиссера, оператора, художника, актеров, композиторов).

4) Статья не может превышать 12 страниц, напечатанных на машинке с одной стороны листа, и должна быть написана ясным, литературным языком.

5) Последний срок представления статей на конкурс устанавливается 1 марта 1935 года.

ЗА ЛУЧШИЕ СТАТЬИ УСТАНАВЛИВАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ:

Одна первая премия	**3.000** руб.
» вторая »	**2.000** »
Три третьих премии по	**1.000** »

Помимо премии выплачивается гонорар за каждую опубликованную статью. Формы опубликования премированной статьи устанавливаются только жюри конкурса. Жюри конкурса оставляет за собой право опубликовывать любую из статей, поступающих на конкурс, с оплатой автору соответствующего гонорара.

В жюри конкурса входят следующие товарищи:

БЛЯХИН, И. А., ДИНАМОВ, С. С., ИЕЗУИТОВ, Н., КРЫНКИН, Н. И., ЛЕБЕДЕВ, Н. А., МАРЧЕНКО, Д. М., ПУДОВКИН, В. И., ШУМЯЦКИЙ, Б. З., ЭРМЛЕР, Ф. М., ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М., ЮКОВ, К. Ю.

Статьи на конкурс представляются в закрытом конверте с указанием псевдонима или девиза автора. Действительная фамилия автора и его адрес обязательно прикладываются к статье в запечатанном конверте.

Все материалы по конкурсу направляются по адресу:

Москва, 1-й Самотечный переулок, дом 17, редакция журнала «Советское кино» на конкурс кинокритики.

Центральный комитет ВКП (большевиков) с великим прискорбием извещает партию, рабочий класс и всех трудящихся нашей страны и всего мира, что 25-го января 1935 года в 14 ч. 30 м. скончался от склероза сердца член Политбюро ЦК ВКП (б), заместитель председателя Совнаркома СССР и председатель Комиссии Советского Контроля при Совнаркоме СССР товарищ ВАЛЕРИАН ВЛАДИМИРОВИЧ КУЙБЫШЕВ.

Товарищ КУЙБЫШЕВ умер на боевом посту, продолжая большую государственную и партийную напряженную работу вплоть до последнего момента своей жизни.

Товарищ КУЙБЫШЕВ был образцом пролетарского революционера. последовательного ленинца, непримиримого к врагам партии и рабочего класса и самоотверженного борца за дело коммунизма.

Его революционная деятельность начинается в период первой русской революции. За годы своей боевой большевистской работы товарищ КУЙБЫШЕВ прошел через царские тюрьмы и ссылки, как самоотверженный боец Ленинской партии.

В годы гражданской войны товарищ КУЙБЫШЕВ является одним из виднейших политических руководителей Красной армии.

Крупнейший организатор и руководитель нашего государственного и хозяйственного строительства товарищ КУЙБЫШЕВ отдавал все свои силы делу социализма.

Безграничная преданность партии, самоотверженная, неутомимая работа на благо трудящихся ВАЛЕРИАНА ВЛАДИМИРОВИЧА КУЙБЫШЕВА будут служить примером для миллионов пролетариев и трудящихся в их великой борьбе за торжество коммунизма.

Центральный Комитет Всесоюзной
Коммунистической партии (большевиков).

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Сове́тское кино

Ежемесячный журнал

Орган
Российской
ассоциации
работников
революционной
кинематографии

5-й год издания

1

1935
ЯНВАРЬ

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

ПЕРЕДОВАЯ—**Путь побед** 9

СОВЕТСКОЙ **кинематографии—15 лет (приветствия т. Сталина, ЦК ВКП (б), СНК СССР и т. Ворошилова)** 10

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦИК СССР **о награждении работников советской кинематографии** 11

К. ЮКОВ—**Активно организующая роль критики** 13

Р. БУД—**Фильм о Кирове** 16

И. БАЧЕЛИС—**„Юность Максима“** . . 20

СПОР О „ВЕСЕЛЫХ РЕБЯТАХ“

„КРИТИК“—О смехе и „смехе“ . . . 25

К. ЮКОВ—**О смехе и „Критике“** . . . 31

Н. РЕНКОВ—**Изобразительная трактовка „Веселых ребят“** 37

Л. ШАТОВ—**Сценарий и фильм „Пышка“** 43

Л. ГОЛУБ, Н. САДКОВИЧ—**Половодье** 48

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН—**ГТК-ГИК-ВГИК** . 54

К. ГАВРЮШИН—**Новые люди советской кинематографии** 61

Б. ДЕМБИЦКИЙ—**В. А. Шнейдеров. 10 лет работы в кино** 65

Р. КАЦМАН—**Кинохроника вчера и сегодня** 68

Я. БОБРИК—**Драматургия белорусского фильма** 77

Г. ФРОЛОВА—**Показать женщину на экране** 82

ЗА РУБЕЖОМ: **С. Сано—Самурай на экране** 85

На третьей странице обложки фото выставки в кинотеатре Камео (Нью-Иорк), посвященной Советскому союзу, устроенной во время демонстрации фильма „Три песни о Ленине“.

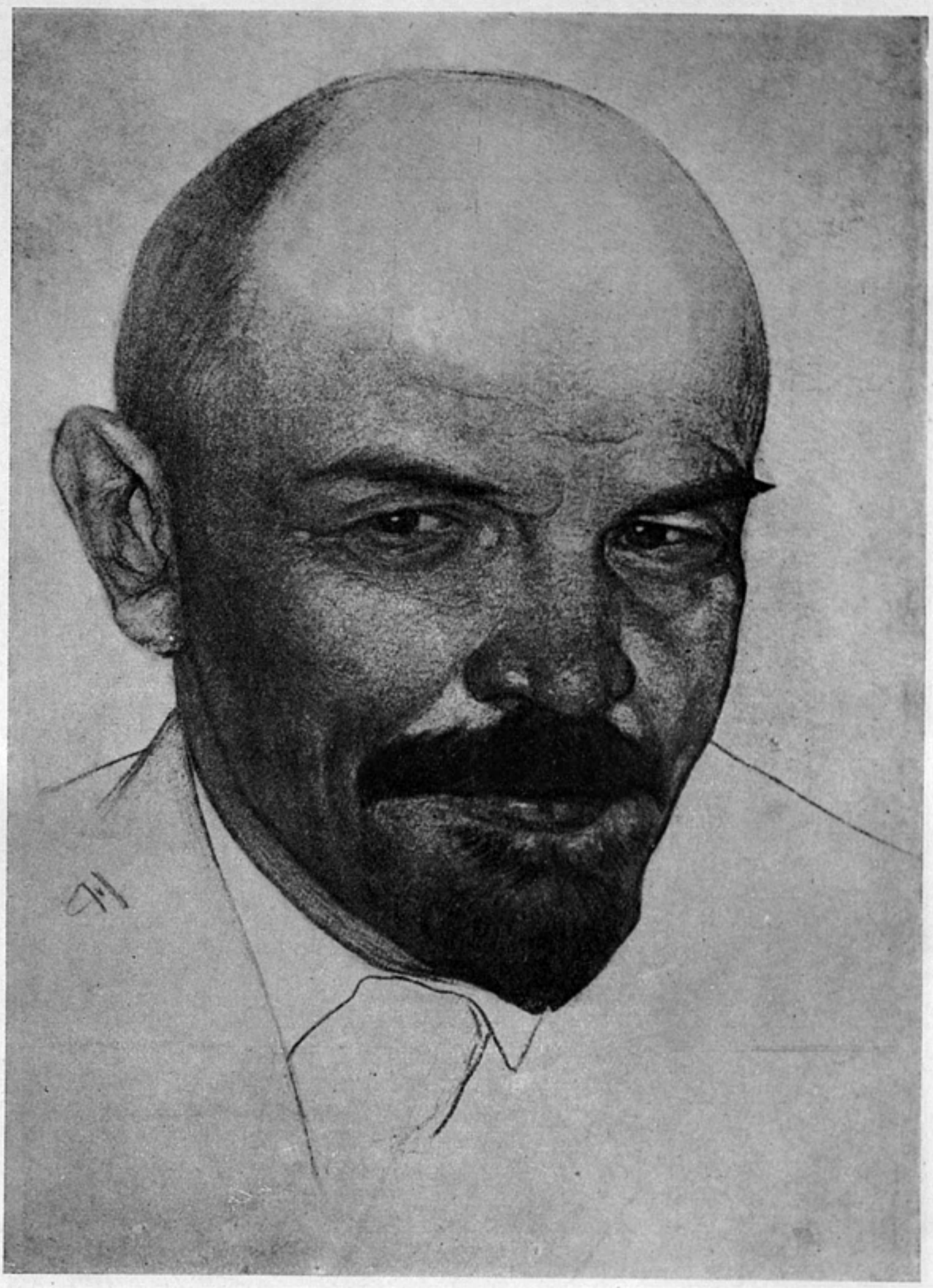
Выходит

под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор).

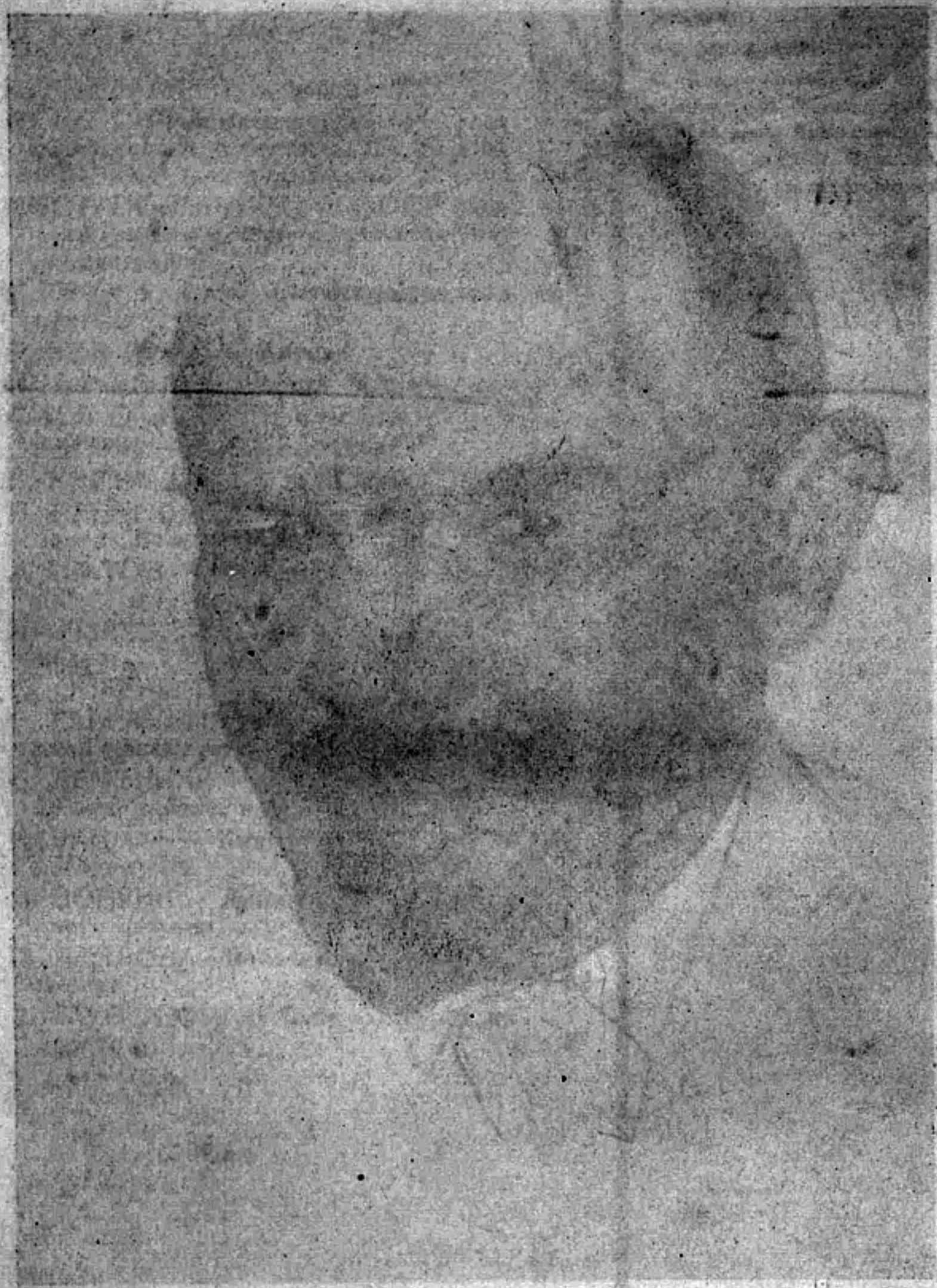
Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

Клише изготовлены цинкографией Жургазобъединения под руководством т. Цуцкова



„Из всех искусств для нас важнейшим является кино“

ЛЕНИН)



„Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу“

(СТАЛИН)

Путь побед

Советская кинематография за 15 лет своего существования прошла славный, героический путь побед.

Когда советская власть взяла в свои руки кинематографию, то творческая и материальная база последней заключалась в нескольких десятках киноработников, да двух-трех кустарных ателье. Производства кинематографической аппаратуры не было. Пленка, химикалии были исключительно импортными и имелись в ничтожном количестве. Сеть кинотеатров была редкой и полностью распределялась по городам. Сельской киносети не существовало вообще. Качество кинофильмов было чрезвычайно низким. Картины отличались своим исключительным идейным, художественным и техническим убожеством.

И, несмотря на это, партия увидела, какие потенциальные возможности заключены в кинематографии, какую силу она может представить в руках советской власти. Под руководством партии и советского правительства кино выросло в «самое важное» (Ленин) и «самое массовое из искусств» (Сталин).

Возникла совершенно новая в стране кинопромышленность. Мы производим на своих предприятиях все: и сложнейшую киносъемочную и проекционную аппаратуру, и кинопленку, и значительное количество оборудования для киноиндустрии.

Мощно выросла сеть киноустановок. Мы имеем 30-тысячную армию одних только деревенских киноработников.

Путь советского фильма от первых, большей частью короткометражных картин, снятых на фронтах гражданской войны, путь, этапами которого были такие произведения, как «Потемкин», «Мать», «Одна», «Златые горы», «Путевка в жизнь», «Встречный», этот путь в юбилейный 15-й год отмечен «Чапаевым», «Юностью Максима», «Тремя песнями о Ленине», «Челюскиным», «Крестьянами». Этот путь есть путь величайших художественных достижений, немыслимых для зарубежной буржуазной кинематографии, ибо сила советского кино заключается в том, что оно борется за дело рабочего класса и всего трудящегося человечества, борется под знаменами Ленина и Сталина.

Высокая награда, которой советское правительство отметило работу передовой кинофабрики «Ленфильм», руководителей советской кинематографии, лучших режиссеров, операторов, сценаристов, артистов, лучших работников киноиндустрии обязывает ко многому. Советская кинематография и всей своей последующей работой должна оправдать эту награду. Творческие работники должны работать еще настойчивее и упорней, чтобы добиться еще больших успехов. В своей производственной работе кинофабрики должны достичь тех же достижений, что и орденоносная фабрика «Ленфильм». Киноиндустрия должна обеспечить своей работой такое положение, чтобы лучшие в мире кинокартины снимались лучшими в мире киноаппаратами на лучшей в мире пленке.

Товарищ Сталин в своем письме в Главное управление советской кинематографии тов. Шумяцкому указал:

«Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильмов, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки».

Это указание вождя должно стать боевой программой действий для всех работников советской кинематографии. Выполнение этого указания — дело чести каждого киноработника Советского союза.

СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ—15 ЛЕТ

Главное управление советской кинематографии, тов. Шумяцкому

Привет и наилучшие пожелания работникам советской кинематографии в день ее славного пятнадцатилетия.

Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов—новых фильмов, прославляющих подобно „Чапаеву" величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области „самого важного" (Ленин) и самого массового из искусств—кино.

И. СТАЛИН

Приветствие ЦК ВКП(б) работникам советской кинематографии

ЦК ВКП(б) приветствует работников советской кинематографии, празднующей 15 лет своего существования. Праздник советского кино—самого массового из искусств—есть праздник всей советской культуры и одно из самых ярких свидетельств ее достижений.

Усилиями лучших людей нашей кинематографии—режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников, композиторов, инженеров и хозяйственников—созданы замечательные картины, одержаны первые победы в киноискусстве.

ЦК ВКП(б) призывает работников кинематографии, не успокаиваясь на достигнутом, бороться за высокохудожественные кинокартины, воспитывающие массы в духе социализма, любимые массами и понятные им, за дальнейшее улучшение техники советской кинематографии, за доброкачественную пленку, за первоклассную аппаратуру кинотеатров и кинофабрик, за широкое продвижение кинокартин во все города и села Советского союза.

ЦК ВКП(б)

ГУКФ при СНК СССР, тов. Шумяцкому и всем работникам советской кинематографии

Совет Народных Комиссаров горячо приветствует руководителей и всех художественных, научных и технических работников советской кинематографии в день ее славного пятнадцатилетия.

Советское кино имеет немало крупных достижений в деле развития социалистической культуры в нашей стране, одним из показателей которых являются такие замечательные фильмы, как „Чапаев", указывающие путь к новым и еще более крупным успехам советского кинодела.

Совет Народных Комиссаров выражает твердую уверенность в дальнейшем и всестороннем росте техники нашего кино, в мощном развертывании сил молодой советской кинематографии, в широчайшем охвате многомиллионных масс трудящихся советским киноискусством.

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР

Главное управление советской кинематографии, тов. Шумяцкому

Славному отряду советского искусства—работникам кино в день пятнадцатилетия горячий привет от Красной армии!

Достижения советского киноискусства признаны всем культурным миром.

Красная армия должна за многое поблагодарить мастеров нашего кино и особенно за блестящий фильм „Чапаев", правдиво и художественно отображающий величие славного прошлого.

Желаю вам еще больших успехов в вашем большом и нужном деле.

ВОРОШИЛОВ

Тов. А. Енукидзе зачитывает постановление правительства

О награждении работников советской кинематографии

Постановление Центрального Исполнительного Комитета СССР

В связи с 15-летием советской кинематографии Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР **ПОСТАНОВЛЯЕТ:**

I

За особые заслуги в области создания и развития советской кинематографии

1. **Наградить ОРДЕНОМ ЛЕНИНА** Ленинградскую фабрику «Ленфильм» за выпуск выдающихся по своим идейно-художественным и техническим качествам кинофильмов.

2. **Наградить ОРДЕНОМ ЛЕНИНА:**

1) ШУМЯЦКОГО Б. З. — начальника Главного управления кино-фотопромышленности при СНК Союза ССР,
2) ГРУЗА А. Я. — управляющего Фото-химическим трестом,
3) ТАГЕРА П. Г. — инженера-конструктора Научно-исследовательского института кино-фотопромышленности,
4) ПУДОВКИНА В. И. — режиссера,
5) ЭРМЛЕРА Ф. М. — режиссера,
6) ВАСИЛЬЕВА Г. Н.—режиссера,
7) ВАСИЛЬЕВА С. Д. — режиссера,
8) ДОВЖЕНКО А. П. — режиссера,
9) ЧИАУРЕЛИ М.—режиссера,
10) КОЗИНЦЕВА Г. М.—режиссера,
11) ТРАУБЕРГА Л. З.—режиссера.

3. **Наградить ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ:**

1) ТРОФИМОВА — директора Всесоюзного объединения оптико-механической промышленности,
2) ЧУЖИНА Я. Э. — зам. начальника Главного управления кино-фотопромышленности при СНК Союза ССР,
3) ПЛЕТНЕВА В. Ф. — зам. начальника Главного управления кино-фото промышленности,
4) ЮКОВА К. Ю. — пом. начальника Главного управления кино-фотопромышленности по художественной части,
5) ДЗНУКИ Д. М. — управляющего трестом по производству и прокату кинофильмов Арменкино,
6) УВАРОВА—зам. директора Всесоюзного объединения оптико-механической промышленности (ВООМП),
7) ИОСИЛЕВИЧА В. С.—управляющего трестом «Союзкинохроника»,
8) ГАЛКИНА А. И. — управляющего «Белгоскино»,
9) КАЦЕНЕЛЬСОНА Л. Г.—директора кинофабрики «Ленфильм»,
10) ЧИБИСОВА К. В.—профессора химии, руководителя химической лаборатории Научно-исследовательского института кино-фотопромышленности,
11) ГОЛДОВСКОГО Е. М.—профессора конструктора Научно-исследовательского института кино-фотопромышленности,
12) ЦЫПКИНА — инженера по кино-аппаратуре,
13) КОРОТИЧ А. Ф. — рабочего фабрики пленки № 6 (Шостка),
14) ШВЕДЧИКОВА К. М.—бывш. организатора и председателя правления «Совкино».

4. **Наградить орденом КРАСНОЙ ЗВЕЗДЫ:**

1) ВЕРТОВА Д. А.—режиссера,
2) КАВАЛЕРИДЗЕ И. П.—режиссера,
3) БЕК-НАЗАРОВА А. И.—режиссера,
4) БЛИОХ Я. М.—режиссера,
5) АЛЕКСАНДРОВА Г. В. — режиссера.

II

В соответствии с представлениями центральных исполнительных комитетов союзных республик и многочисленными ходатайствами общественных организаций

1. **Присвоить ЗВАНИЕ НАРОДНОГО АРТИСТА:**

1) ГАРДИНУ В. Р.—артисту,
2) БАБОЧКИНУ В. А. — артисту.

2. Присвоить звание ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВА:

1) ЗАРХИ Н. А. — драматургу кино,
2) ЭЙЗЕНШТЕЙНУ С. М.—режиссеру,
3) ТИССЭ Э. К.—оператору,
4) КУЛЕШОВУ Л. В. — режиссеру,
5) ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ О. И. — режиссеру,
6) ПРОТАЗАНОВУ Я. А.—режиссеру,
7) РОШАЛЬ Г. Л.—режиссеру,
8) ТАРИЧУ Ю. В.—режиссеру,
9) ШЕНГЕЛАЮ Н. М. — режиссеру,
10) ЮТКЕВИЧУ С. И.—режиссеру,
11) ГОЛОВНЯ А. Д.—оператору,
12) МОСКВИНУ А. Н.—оператору,
13) ПИОТРОВСКОМУ А. В. — художественному руководителю,
14) ЭНЕЙ Е. Е.—художнику,
15) ПОСЕЛЬСКОМУ Я. — режиссеру хроники,
16) КАУФМАНУ М. — режиссеру хроники.

3. Присвоить звание ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РЕСПУБЛИКИ:

1) ПЕТРОВУ В. М.—режиссеру,
2) ПТУШКО А. Л.—мультипликатору-режиссеру,
3) ШУБ Э. И.—режиссеру,
4) БАРНЕТУ Б. В.—артисту,
5) БЛИНОВУ Б.—артисту,
6) ВАЧНАДЗЕ Н. Г.—артистке,
7) ВОЙЦИК А. И.—артистке,
8) ГУРЕЦКОЙ Т. И.—артистке,
9) ЕГОРОВОЙ Е. Г.—артистке,
10) КОМАРОВУ С. П.—артисту,
11) КУЗЬМИНОЙ Е. А.—артистке,
12) КОСТРИЧКИНУ А. А.—артисту,
13) КМИТ Л.—артисту,
14) МАГАРИЛЛ С. З. артистке,
15) МЯСНИКОВОЙ В. Н.—артистке,
16) МУХУТДИНОВУ К.—артисту,
17) ОРЛОВОЙ Л. П.—артистке,
18) ПОСЛАВСКОМУ Б. Д.—артисту,
19) РОГОЖИНУ Н. А.—артисту,
20) СОЛНЦЕВОЙ Ю. И.—артистке,
21) СЕРГЕЕВОЙ Г. Е.—артистке,
22) ХОХЛОВОЙ А. С.—артистке,
23) ЦЕСАРСКОЙ М. В.—артистке,
24) ЧУВЕЛЕВУ И. П.—артисту,
25) ЧИРКОВУ Б. Т. артисту,
26) ШКУРАТ С. И.—артисту.

III

Наградить ГРАМОТОЙ ЦИК СОЮЗА ССР:

1) ШОСТАК М. С.—зам. директора кинофабрики «Ленфильм»,
2) ШНЕЙДЕРМАНА М. П.—бывш. директора кинофабрики «Ленфильм»,
3) МАШОНКИНА М. Я.—профессора руководителя конструкторской лаборатории «Ленфильм»,
4) НИКИТИНА И. И.—инженера-конструктора треста «Укрфильм»,
5) ШТЕРЕНБЕРГА А. П. — фотографа-художника,
6) ГРИНБЕРГА А. Д.—фотографа-художника.

IV

За выслугу лет назначить персональную пенсию:

1) ПЕРЕСТИАНИ—режиссеру,
2) САБИНСКОМУ—режиссеру,
3) СОКОЛОВУ—дирижеру,
4) БЕРЕЗОВСКОМУ—дирижеру,
5) ЛЕВИТИНОЙ—артистке,
6) ЗАБОЛОЦКОМУ—рабочему фабрики «Ленфильм»,
7) ХАНЖОНКОВУ—деятелю кино.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР

М. КАЛИНИН

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР

А. ЕНУКИДЗЕ

Москва, Кремль,
11 января 1935 г.

Президиум торжественного заседания, посвященного 15-летию советской кинематографии

Активно организующая
роль критики

К. ЮКОВ

Советская кинематография выросла как большое высокоидейное и высокохудожественное искусство. Дальнейший рост кинематографии как искусства возможен только на основе всестороннего и глубокого изучения лучших достижений смежных искусств. Творчески изучая смежные искусства, кинематография не вбирает в себя механически отдельные приемы того или иного искусства, а своими специфическими средствами выражения трансформирует, обобщает выразительные средства других искусств.

Дальнейший рост и развитие советского киноискусства, искусства, утверждающего стиль социалистического реализма, должны протекать на основе синтеза лучших выразительных средств и драматургии, и музыки, и живописи, и скульптуры, и архитектуры и выразительных средств актерского мастерства. В этой сложной и большой работе по освоению наследства смежных искусств, по борьбе за стиль социалистического реализма киноискусства, за утверждение новых форм кинематографа, за разработку новых его жанров и новых методов творческой работы одно из ведущих мест должна занимать наша кинокритика. Во всей широте встал вопрос о создании кадров кинокритиков, способных поднять всю массу сложных и многообразных вопросов кинематографического искусства.

Встал вопрос о типе советского кинокритика. Советский кинокритик — это не верхогляд, поверхностно болтающий об отдельных сторонах кинематографа. Такой тип критика воспитывался долголетней практикой дореволюционного кинематографа. Этот тип критика существует сейчас и в буржуазной кинематографии. Этот тип критика ищет забавные фразы и анекдоты о кино, а не пытается раскрыть всю сущность кинематографического произведения, его классовую природу, его общественно-полезные функции как произведения искусства. Тип легковесного болтуна утвержден всей природой буржуазной „киношки“, создаваемой в усладу буржуазного зрителя и во имя обмана и затемнения сознания широких трудящихся масс.

Совершенно иной тип советского кинокритика настоятельно требует советское киноискусство. Советский кинокритик должен быть прежде всего теоретиком киноискусства. Теоретиком не в смысле уменья строить сложные логические формулы, а теоретиком в смысле глубокого знания всей практики кинематографического искусства, уменья обобщать опыт, способности разобрать произведение киноискусства в его конкретных образах, технологических проявлениях. Советский кинокритик — это такой тип теоретика искусства, который должен, глубоко зная свое дело, быть впереди творческих процессов, какие намечаются в советском киноискусстве. Советский кинокритик должен уметь предусматривать враждебные тенденции в развитии искусства и мобилизовать внимание творческих сил к устранению этих тенденций, так же точно, советский кинокритик должен уметь уловить все, даже небольшие, положительные тенденции в развитии советского кино,

их разъяснить, являться их пропагандистом, внедрять в жизнь всей своей критической и теоретической работой, всей силой и остротой своего полемического пера.

Советский кинокритик должен быть не только теоретиком, но и организатором лучших творческих дел советской кинематографии. Те глубокие процессы, которые происходят сейчас на новостройках, в наших передовых колхозах и совхозах, мысли наших лучших людей страны, рост культуры всей страны и ее передовых представителей должны явиться предметом изучения кинокритика. Кинокритик не может и не должен замыкаться в узкий круг вопросов, связанных только с технологией и методологией киноискусства. Кинокритик может стать действительно передовым человеком своего искусства только тогда, когда он изучает все процессы нашей социалистической жизни, все ее проявления, изучает основные явления всех видов искусства, выявляя к ним свое отношение. Только изучая жизнь во всех ее проявлениях, советский кинокритик может авторитетно говорить о том, что нужно нашей стране, что требует советский зритель.

Советский критик должен быть передовым борцом за лучшую тематику киноискусства. Он должен формулировать эту тематику, опираясь на конкретные материалы нашей жизни и нашей действительности, пропагандировать лучшие темы, следить за их реализацией, постоянно освещая достижения своего искусства в области изучаемой критиком тематики, бороться с извращениями этой тематики, то есть кинокритик должен не только констатировать факты художественной жизни, но и организовывать свое искусство.

Кинокритик должен быть вдохновителем лучших идей нашей действительности и тех требований, какие предъявляет к ней партия. И если партия формулирует свои требования языком политики, то кинокритик должен уметь пропагандировать идеи партии языком искусства, вдохновляя работников искусства на решение важнейших политических проблем средствами искусства.

Советское киноискусство — это такой вид искусства, который может развиваться только на основе хорошо организованной, технически вооруженной кинематографической промышленности. Для кинокритика не могут быть чужды вопросы производства и техники кинофильмов. Критик кино должен знать все лучшие прогрессивные стороны своего производства так же, как и слабые, узкие места его. Понять всесторонне творческий процесс, понять глубоко произведение киноискусства нельзя без всестороннего знания ею техники, без ясного представления тех условий, в которых рождается произведение искусства. Поэтому советский кинокритик должен быть постоянно связан с кинопроизводством. Он должен читать сценарии и уже по этому первичному произведению кинематографического искусства выявлять свою точку зрения.

Кинокритик должен или пропагандировать киносценарий, запускаемый в производство, выявляя в нем отдельные ошибки, исправляя эти ошибки средствами печати, и тем самым помогать реализации этого сценария в большое произведение искусства, или кинокритик должен обрушиться всей силой своего критического слова против сценария, как недостойного быть допущенным к постановке, и со всем полемическим энтузиазмом должен доказывать невозможность и недопустимость реализации той или иной постановки сценария.

Но этого мало. Кинокритик должен изучать отдельных режиссеров, операторов, актеров, художников, то есть всех представителей творческого процесса киноискусства, для того, чтобы авторитетно судить о полноценности их творческой работы над будущим фильмом.

Кинокритик должен изучать генеральный проект постановки, все эскизы и предварительные материалы к съемкам картины. Кинокри-

тик должен бороться за прогрессивные передовые методы творческо-производственной работы.

Только тогда, когда кинокритик будет освещать все процессы нашего творчества, только тогда кинематографическое искусство будет безошибочно и неуклонно расти и двигаться вперед.

Организующая роль критики так же велика, как организующая роль печати. Отсюда все внимание кинематографической печати должно быть сосредоточено на создании кадров кинокритики и воспитании этих кадров. В этом направлении необходим целый ряд мероприятий.

Журнал „Советское кино" в 1935 году всю свою работу перестраивает таким образом, чтобы, сплотив вокруг себя лучших представителей кинокритики, явиться таким журналом, который организует творческий процесс, а не только констатирует факты. В этом направлении необходимо учесть лучший опыт работы редакции „Истории фабрик и заводов".

Вся периодическая кинопечать должна активно организовывать творчество.

Советская кинопечать, сплачивая кинокритику, должна бороться за советскую тематику, за правильное ее понимание, за глубоко художественное разрешение.

На страницах кинематографической печати должны найти место материалы, пропагандирующие в самой различной форме (очерка, рассказа или статьи) новые тенденции социалистической жизни, рост новых людей, культуру этих людей, пропагандирующие новую советскую тематику. Советская кинопечать должна проводить систематическую организующую работу по росту и формированию тем советской кинематографии, по расширению ее репертуара. Именно советская печать должна быть связана с самыми отдаленными местами нашего Союза, мобилизовать творчество лучших культурных сил страны вокруг тематики советского киноискусства. Лучшие ударники производства, науки, искусства, культуры через советскую печать должны бороться за советское киноискусство, за формирование ее новой тематики. Это не значит что работники всех этих отраслей должны сами писать сценарии. Но ,своими высказываниями о произведениях киноискусства, опытом своей производственной и научной работы, опытом своей литературной деятельности и деятельности в области искусства лучшие люди страны должны помочь строить синтетическое киноискусство. Обобщать их опыт должна кинопечать и ее критика.

Журнал „Советское кино" в 1935 году проводит ряд конкурсов на лучшие критические статьи по кинофильмам. Это лишь одно мероприятие в создании кадров кинокритики, в собирании критических оценок творчества советской кинематографии. Советское киноискусство должно быть связано тысячами нитей со своим зрителем. Советский кинокритик должен прислушиваться к мнению кинозрителя, диференцировать это мнение, уметь учесть все прогрессивное, передовое, что предъявляет наш зритель к советскому киноискусству. Здесь должна быть проявлена большая изобретательность в поисках форм и методов контакта нашей критики, печати, а через них и всего советского киноискусства со зрителем.

Нельзя недоучитывать активно организующую роль печати и кинокритики.

Борьбу за эту активно организующую роль журнал „Советское кино" считает одной из своих основных задач.

Фильм о Кирове

Р. БУД

Подлый выстрел в товарища Кирова, любимого всей страной вождя ленинградских пролетариев, лучшего ученика, соратника и друга великого Сталина, потряс всех трудящихся Советского союза гневом и болью.

Скатившиеся к контрреволюционному терроризму подонки бывшей зиновьевской антипартийной группы действовали с благословения зарубежных врагов. Они рассчитывали убийством одного из лучших сынов партии и рабочего класса внести смятение в железные ряды строителей социализма, — именно в те дни, когда исторические решения ноябрьского пленума ЦК ВКП(б) громко прозвучали новым свидетельством растущего благосостояния и мощи Страны советов.

Судебный процесс по делу «московского центра» подпольной контрреволюционной зиновьевской организации с неопровержимой ясностью подтвердил, что подготовка гнусного убийства из-за угла вождя ленинградских пролетариев — товарища Кирова была прямо связана с деятельностью антипартийного и антисоветского, контрреволюционного «московского центра». Это признали и сами обвиняемые в своих показаниях.

Зиновьев, Каменев, Евдокимов и иже с ними в течение долгих лет пытались обмануть партию лживыми покаяниями и признаниями своих ошибок. На деле продолжали тактику обмана, лжи и двурушничества — самого подлого средства антипартийной борьбы.

И именно в зиновьевской подпольной контрреволюционной клоаке выросли фашистские, белогвардейские методы борьбы против партии и советской власти, которые привели к подлому убийству товарища Кирова.

Но враг ошибся в своих расчетах. Ему не удалось внести смятение в ряды строителей социализма. Шесть скорбных дней незабываемого по величию траура миллионов у гроба Сергея Мироновича Кирова явились перед лицом всего мира демонстрацией непоколебимой сплоченности рабочих, колхозников и всех трудящихся нашей страны вокруг великой коммунистической партии, их преданности непобедимому знамени Ленина—Сталина, их любви к своему родному вождю и другу мудрому Сталину.

В ответ на гнусное убийство трудящиеся Союза еще больше сплотились вокруг коммунистической партии. И приговор пролетарского суда, присудившего к расстрелу убийц из «ленинградского центра» и сурово покаравшего предателей из «московского центра» — Зиновьева, Каменева, Евдокимова и др., был приговором, вынесенным всем Советским союзом, всеми сознательными пролетариями всего мира.

«Товарищ Киров представлял собой образец большевика, не знавшего страха и трудностей в достижении великой цели, поставленной партией. Его прямота, железная стойкость, его изумительные качества вдохновенного трибуна революции сочетались в нем с той сердечностью и мягкостью в личных товарищеских и дружеских отношениях, с той лучистой теплотой и скромностью, которые присущи настоящему ленинцу».

Таков замечательный образ С. М. Кирова, очерченный в первом отклике на его смерть группой его соратников, возглавляемой товарищем Сталиным. Пролетариат вечно будет хранить этот образ. Память о нем, как и память о великой скорби и гневе, охвативших страну в первые дни декабря 1934 года, будут многие годы воспитывать поколения революционной молодежи. Перед советским искусством стоит огромная и ответственнейшая задача: в немеркнущей яркости сохранить живой образ Кирова, дополняя им память о Кирове, запечатленную в живых делах социалистической стройки.

Первый шаг в выполнении этой задачи советским искусством сделан. Это — документальный фильм «Киров» (производство Союзкинохроники, режиссер Я. Блиох, асси-

стенты И. Сеткина, С. Гуров, операторы Беляев, Блажков, Палей, Макасеев, Ошурков, Цейтлин, Кармен, Вихирев и др., музыка Л. П. Штейнберга, стихи А. Безыменского).

Шаг за шагом, используя немногочисленные немые и звуковые кинодокументы о живом Кирове, мобилизуя весь арсенал современных возможностей кинематографа — слово, музыку, надпись, авторы фильма в ее первых частях ведут зрителя по основным этапам биографии революционера. Документальные кадры сами по себе лаконичны, — и режиссер умно скупится в использовании вспомогательных выразительных средств, лишь расставляя необходимые ударения, в каждом биографическом этапе выделяя главное, помогая зрителю яркое впечатление от живого Кирова и определенной исторической обстановки претворить в понимание биографии Кирова как целостного пути большевика, ощутить место биографии Кирова в биографии страны социализма.

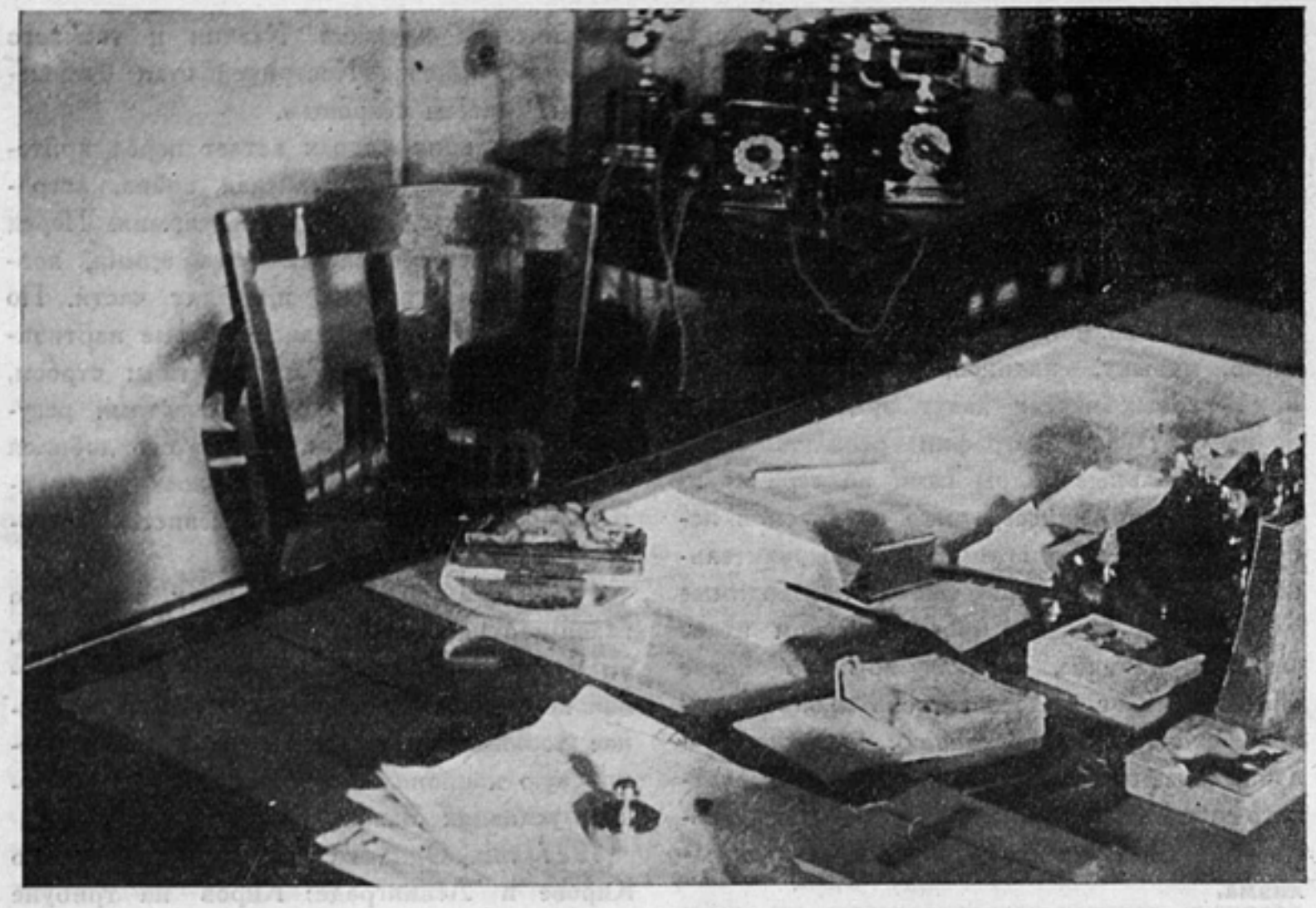
На экране проходит родина Сережи Кострикова, затерянный в Вятских лесах уездный город Уржум, где первые беседы с политическими ссыльными дополняли скудное обучение в приходской школе и городском училище. Пройдя революционную школу кировских дел... студенческих кружков Казани и томского подполья, Сережа Костриков стал большевиком Сергеем Кировым.

В нескольких кадрах встает перед зрителем 1919 год. Гражданская война, астраханский участок фронта, XI армия. Перед группой членов Реввоенсовета армии, возглавляемого Кировым, проходят части. По внешности это еще разношерстные партизаны, но они уже проходят четким строем, они становятся регулярными частями регулярной Красной армии, — и этого добился Киров, один из крупнейших военных организаторов, выдвинутых большевистской партией и ее волей к победе.

1923, 1924, 1925 годы. Баку. Киров во главе партийной организации Азербайджана, он восстанавливает разрушенное национальной контрреволюцией и интервентами нефтяное хозяйство, он претворяет в жизнь ленинскую национальную политику в сложнейших условиях Закавказья.

1927 год. Одна из первых киносъемок о Кирове в Ленинграде: Киров на трибуне партийной конференции после разгрома зиновьевской оппозиции. Фракционеры, пытавшиеся нарушить единство ленинской партии, надолго запомнили огненную силу кировской речи и большевистскую принципиальность

Тов. Киров встречает челюскинцев в Ленинграде



Рабочий кабинет тов. Кирова в Смольном

Все последующие годы имя Кирова тесно связано с городом Ленина и его славным пролетариатом. Дважды зритель встречает Кирова на Беломорстрое: первый раз — на площадке строительства, в окружении руководителей, инженеров, чертежей — в качестве партийного «прораба» великой стройки, начатой по инициативе И. В. Сталина; второй раз — уже не на Беломорстрое, а на Беломорско-Балтийском водном пути, на пароходе «Анохин» в обществе тт. Сталина, Ворошилова, Ягоды. Два-три жеста, несколько штрихов, схваченных кинооператором, складываются в полный жизни образ, насыщенный ощущением победы.

Зритель видит Кирова — заботливого хозяина города — на строительстве Володарского моста, Кирова — любимого друга ленинградских трудящихся — на физкультурных парадах, на встрече челюскинцев, в дни майских и октябрьских празднеств. Окруженный тысячами, сотнями тысяч радостных лиц, он полон движения, жизни, чаще всего он улыбается, и эта улыбка — лишь отблеск необычайной сильной радости жизни и работы для социализма, которой в высокой степени был заряжен наш Киров. Физкультурницы на параде отделяются от колонны, чтобы передать любимому Миронычу цветы, другой отряд физкультурниц прикалывает ему почетный значок ГТО, — улыбка Кирова отражается десятками улыбок на лицах окружающих.

Эта улыбка, которой уже ждет зритель, ощутивший ее силу и обаяние, вырастает в высокий политический символ, когда Киров стоит на трибуне XVII съезда партии, съезда победителей, когда он с тт. Сталиным, Орджоникидзе, Ворошиловым и Кагановичем оживленно беседует в кулуарах съезда, когда он, во главе ленинградской делегации, весело потряхивает делегатским билетом в высоко поднятой для голосования руке. Эта улыбка до конца раскрывает зрителю огромное содержание замечательных слов, сказанных Кировым с трибуны съезда:

— Чорт возьми, если по-человечески сказать, так хочется жить и жить. Вы посмотрите, что кругом делается...

И других его слов, сказанных с той же трибуны:

— Наша партия тверда, как гранит, наша партия едина, как монолит.

Зритель слышит Кирова. Этот фильм, как ни один другой, показывает все огромное значение звукового кинодокумента. На областном съезде колхозников, на партийных конференциях Ленинграда, на Красной

площади в дни XVII съезда ВКП(б) запечатлен голос Кирова. С первых же слов каждого из этих отрывков зритель захвачен необычайной силой, могущественным обаянием звонкого и певучего кировского голоса, простых, ярких и, мало сказать убедительных, — покоряющих слов вдохновенного и пламенного трибуна революции.

...XVII Октябрь в Ленинграде. На трибуне — улыбающийся Киров. Тревожно звучит музыка, и на ее фоне — слова стихов Безыменского. Пауза — как взрыв. На экране правительственное сообщение от 1 декабря 1934 года об убийстве тов. Кирова. Так переходит фильм к скорбной хронике шести траурных дней.

Нет необходимости кадр за кадром излагать волнующие эпизоды этих частей фильма, занимающих в нем центральное место. Они не являются бесстрастной, сухой информацией о днях траура. Если бы это было так — фильм не мог бы быть признан произведением искусства и, самое главное, не выполнил бы своей ответственной задачи: запечатлеть образ скорби и гнева миллионов. Огромная заслуга авторов фильма заключается именно в том, что они сумели, целиком оставаясь в пределах кинематографического документа, придать ему внутренний строй художественного произведения величайшей впечатляющей силы.

Из разрозненных, казалось бы, независимых друг от друга съемок траурной хроники в различных пунктах Союза — в шахтах, в колхозах, на заводах — сложилась цельная, единая, внушительная картина отклика миллионов на смерть вождя.

Операторы-хроникеры, на которых лежала труднейшая задача съемки траурных дней в Ленинграде и Москве, показали себя зрелыми и серьезными мастерами, сознающими политическую ответственность и художественную сложность своей задачи. Такие моменты фильма, как тов. Сталин и члены политбюро у гроба, ночная процессия на проспекте 25 Октября, прибытие траурного поезда в Москву и путь к Дому союзов, прощание соратников с Кировым, слезы на лице танкиста, несущего караул у гроба, надолго остаются в памяти, не только впечатляя своим эмоциональным содержанием, но и вырастая в большие политические обобщения, воспитывая в зрителе чувство классового единства и ненависть к врагу.

Незабываема по силе впечатления концовка фильма, дающая нарастающему эмоциональному напряжению выход в пролетарский, большевистский, кировский оптимизм: после траурного митинга на Красной площади, после того, как под звуки «Интернационала» на великой стене коммунаров появилось еще одно славное и дорогое имя, — мы снова видим и слышим Кирова. С необыкновенной страстностью и силой, звенящим голосом он провозглашает:

— Да здравствует наша великая, никем непоколебимая коммунистическая партия!

Это не загробный голос, — это голос большевика, бессмертного, как бессмертно дело, за которое он отдал свою жизнь.

Вряд ли можно что-нибудь прибавить к яркой оценке фильма о Сергее Мироновиче Кирове, данной одним из участников его просмотра в Ленинграде на Кировском заводе, бывшем «Красном путиловце»:

— Этот фильм, — сказал он, — никогда не сойдет с партийного экрана...

„Юность Максима“

И. БАЧЕЛИС

Истории молодого человека XIX века по инициативе А. М. Горького было посвящено издание ряда классических книг, рисующих образ, характер, стремление, идеалы и поведение юного буржуа или дворянина. Но конечно двумя десятками книг эта история не могла быть исчерпана, — и не только потому, что молодому человеку этой эпохи посвящено значительно большее число произведений мировой литературы. Издание «истории» было посвящено молодому человеку господствующих классов. Но наряду с Растиньяком подрастали «отверженные», вслед за Базаровым входил в жизнь Андрей Кожухов, где-то рядом с молодым Климом Самгиным формировался Павел из «Матери». История этого молодого человека тоже уходит своими корнями в XIX век, венчает и заканчивает его, хотя развернется она во всей широте несколькими годами позже.

Когда комсомол предъявил советским художникам всех родов оружия свое требование — показать образ молодого человека нашей эпохи, нашей страны, многие поняли его узко и однобоко. Поспешно набросанными биографиями, торопливо записанными анкетами, наспех срисованными портретами сотен даже вполне достойных молодых людей комсомольского племени эта задача не только не исчерпывалась, но и не разрешалась. В лучшем случае это создавало лишь предварительный материал к истории молодого поколения революционного класса. Отсюда до создания цельного и убедительного образа молодого большевика, которому стремился бы следовать и подражать советский юноша, о котором он мог бы сказать:

— Хочу быть таким!—

лежала еще дистанция огромного размера.

Нужно было показать становление революционного бойца, процесс формирования сознания, идей, воли, выдержки, решимости, преданности делу, мужества, непримиримости, настойчивости,—всех тех основных качеств, которые характеризуют пролетарского революционера, которые определяют его как большевика на любом участке работы, которые создают линию его поведения, стиль его деятельности.

Для решения этой задачи мысль ряда художников обратилась к старшему поколению, тому поколению, которое выковало в себе эти черты, в котором они наиболее полно воплотились. Чтобы показать молодого человека, они взяли за образец старого большевика.

В этом заключается большой политический, воспитательный и художественный смысл. Политический потому, что молодое поколение пролетарских революционеров является плотью от плоти, кровью от крови старой гвардии большевиков. Воспитательный потому, что основная задача создания увлекательного образа, показа формирования большевика дополняется рядом историко-познавательных моментов, играющих огромную воспитательную роль. Художественный потому, что при всей конкретности материала основной задачей художника становится показать то общее, что характеризует различные поколения большевистской партии.

Конечно, это не единственный путь, и, конечно, так поставленная задача может быть разрешена художником поверхностно и неверно. Но уже в самой постановке такой задачи заключена богатая и плодотворная мысль. И при серьезном, добросовестном, вдумчивом отношении к ее решению художника (если он действительно художник) ждет успех, с которым мы можем поздравить Г. Козинцева и Л. Трауберга, авторов фильма «Юность Максима» — живой и увлекательной главы из истории молодого человека нашей эпохи.

* * *

С веселой и смешной песенкой входит Максим в картину, — молодой пролетарий, простой и открытый юноша, делающий первые самостоятельные жизненные шаги. С той же песенкой уходит Максим в большую

жизнь, в великую борьбу профессионального пролетарского революционера. От первого «ку-ка-ре-ку» озорного подростка до («Ну вот, Максим, привыкай, Максим, что ты уже не Максим, а Павел») созревшего большевика-подпольщика пролегла короткая юность героя. Между этими точками дан отрезок истории и жизни, короткий по времени, напряженный по действию, ибо в нем определяется судьба Максима.

Может быть важнейшее, что удалось авторам-режиссерам, это то, что перед нами проходят не отдельные человеческие биографии, а именно их судьба. Андрей, Дема, Максим — три товарища становятся образами трех жизненных путей. Андрей убит капиталистической эксплоатацией. Он раздавлен машиной. Все равно, причинит ли она ему физическую смерть, как в картине, или убьет его психологически, медленно, день за днем, даже если он доживет до старости. Он — побежденный, он — жертва капиталистической машины. Дему эта машина толкает к пассивному протесту, он бежит от нее в пьянство, в разгул. Встретившись с разгоняемой демонстрацией, он убивает полицейского, но в этой встрече с массой он стоял особняком, одиночкой. Гибель Андрея и Демы завершает в сознании Максима тот процесс, который приводит его в лагерь революционной борьбы.

Был еще один путь — путь предательства и карьеры, путь угодливого выскочки, и этот путь показан в сцене с начальником цеха. Но других путей нет. Или стать покорным, медленно убиваемым рабом, или бежать в сторону, в пьянство, опуститься, философствовать по трактирам, отбывая капиталистическую каторгу, или предать, или бороться.

И, столкнувшись в тюрьме с опытным большевиком, Максим кричит:

— Хоть пропаду, но научи, как перегрызть горло этим собакам.

И большевик его учит не пропадать, а п о б е ж д а т ь.

То, что Козинцеву и Трауберу удалось убедительно показать, как шаг за шагом, под влиянием действительности, под ударами жизни, при живой помощи партии, учащей его словами, действием, примером, формируется сознание рядового рабочего подростка, как зреет этот подросток для борьбы, как становится передовым бойцом своего класса, — составляет огромную заслугу. Нужно прямо сказать: здесь кино опередило другие отрасли искусства.

Всюду Максим встречает и видит упорную, кропотливую, настойчивую работу партии. На заводе он сталкивается с убегающей от мастера Наташей; у нее, а затем у начальника цеха он видит подпольные листовки; попадая в воскресную школу, он слышит устную пропаганду партийного слова; над телом погибшего в цеху рабочего он видит организационную руку партии, выводящую массу рабочих на демонстрацию; на самой демонстрации он слышит речь большевика о «мирном пути»; в тюрьме он получает урок мужества и стойкости. И дальше — дальше он уже сам ведет эту работу: на конспиративной сходке, на квар-

„Юность Максима". Реж. Л. Трауберг и Г. Козинцев, опер. А. Москвин

тире у Наташи, когда пишет свою первую прокламацию, наконец, когда уходит пропагандистом в Сормово. И здесь кончается юность Максима, здесь начинается зрелость большевика.

Максим растет и формируется под влиянием организующей, подтягивающей, направляющей деятельности партии; в свою очередь партия растет и крепнет вместе со всеми Максимами. Этим непобедима партия. И когда разгромлен, провален комитет, Максим не из тактических соображений, не прикрывая факт провала, а открывая новый, более значительный факт, пишет в своей листовке: партия живет, действует, она на посту.

* * *

Правдивый, живой, художественно-убедительный, полный эмоционального напряжения глубоко волнующий рассказ о том, как росла и боролась партия, как вырастали в партии ее бойцы, дает «Юность Максима». Картина полна огромной экспрессии; такие сцены и эпизоды, как демонстрация, похоронный марш, песня в тюрьме, просто незабываемы. Необычайная теплота, юмор, широкие переходы от комического (сморканье полицейского, «господа, предупреждаю», адвокат, «спокойно, снимаю», мастер и т. д.) к трагическим сценам (смерть в цехе, похороны, разгон демонстрации, увод смертников, избиение в тюрьме и т. д.), подлинная творческая страсть, с какой сделана картина, — все это ставит ее в ряд лучших произведений советского искусства.

Куда девалось холодное, расчетливое, стилизованное мастерство «фэксов». Чудесное преображение! О бывших «фэксах» напоминает быть может только пролог (встреча нового года), но вся картина говорит о новом этапе этих художников: вооруженные большим мастерством, они из узких переулков формального стилизаторства вышли на широкий путь большого реалистического стиля. И этим они победили как художники.

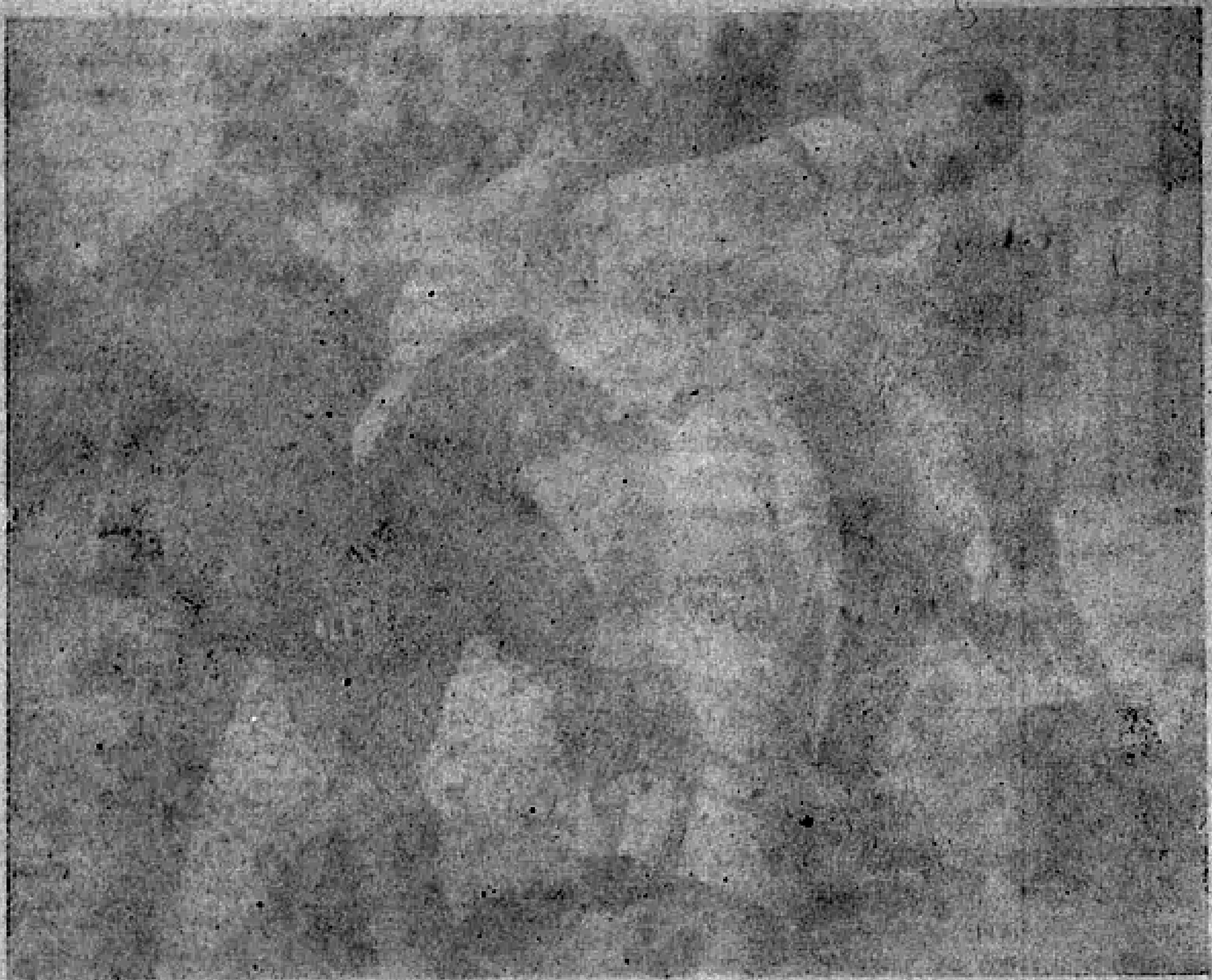
Всякое значительное произведение искусства тем и замечательно, что в каждом последующем опосредствовании раскрывает все новое, все большее богатство, заключенное в нем. Этими беглыми и торопливыми заметками я иду по следам первых кратких эмоциональных высказываний сейчас же после просмотра картины.

Конечно, я далек от того, чтобы раскрыть все идейное и художественное содержание фильма, — и уж это свидетельствует о значительности произведения, вышедшего к 15-летию советской кинематографии.

«Юность Максима» не лишена недостатков. В ней есть и серьезные упущения (думается, что рост и формирование большевика трудно отвлечь от борьбы большевистской гвардии с меньшевиками, а в картине эта борьба нашла лишь эпизодическое и косвенное отражение), и мелкие погрешности (Ленина называют на сходке Владимиром Ильичом, тогда как подписывался он «Н. Ленин» и так был известен массам; большевик-подпольщик не совсем конспиративно выступает во главе демонстрации), и недостаточно художественно оправданные места (встреча Максима с девочкой — дочерью паровозного машиниста), и известные неясности (дата действия). Однако картина Козинцева и Трауберга побеждает собственные недостатки той силой идейно-художественной цельности, которая характеризует лучшие произведения нашего искусства.

Картина большой идейной и воспитательной силы, картина живой жизненной правды и большого реалистического мастерства — «Юность Максима» — становится в почетный ряд победных достижений советской кинематографии.

Встреча трех друзей — кадр из фильма „Юность Максима". Сценарий и постановка Г. Козинцева и Л. Трауберга. Оператор А. Москвин



СПОР О „ВЕСЕЛЫХ РЕБЯТАХ“

О смехе и „смехе“

Вы — гонители смеха, противники жизнерадостного восприятия мира, угрюмые защитники высокоидейного искусства, вам непонятно значение развлекательного комедийного жанра в кино и недоступен аромат тонкого юмора и смысл бодрящего заразительного хохота, рождаемого музыкальной комедией «Веселые ребята».

Так «ядовито» любители беспредметного смеха, придя в безудержный восторг от картины, «аргументируют» против тех, которые всерьез полагают, что в интересах молодого жанра советской кинокомедии первый не совсем удавшийся ее опыт надо последовательно, откровенно, по-товарищески критиковать.

Разумеется, не стоило бы отвечать, «любителям» на подобный вздор, если б не серьезность вопроса о комедии в кино и не зритель, который может, чего доброго, этому вздору верить.

1

Яркая, красочная жизнь нашей страны, культурный рост молодежи, полнота ее духовных запросов, жизнерадостное ощущение молодости и ликование по поводу общественных успехов — все это, естественно, рождает потребность в радостной и бодрой песне, веселой комедии, острой шутке, приятном смехе, занимательном развлечении и разумном отдыхе как выражении счастья и радости бытия. Это выдвигает жанр развлекательный, дающий возможность посмеяться и отдохнуть, в частности ставит кинокомедию в центр внимания всей общественности.

Общественная роль смеха как орудия борьбы с темными пятнами жизни и быта и, с другой стороны, как средства развлечения в наше время исключительно велика. Не менее велика была его социальная функция в прошлом. Люди, подобные Гоголю, понимали могучее общественное значение смеха и блестяще применяли это орудие в борьбе с уродствами своего времени. Смех Гоголя есть смех, как это давно известно, выполняющий величайшие социальные функции. Но то был смех в основном сатирический, нередко «смех сквозь слезы», а в данном случае речь идет не только о смехе бичующем, но и о смехе юмористическом, добродушном, веселом.

Допустимы ли у нас наряду с социальной киносатирой и кинокомедией фильмы просто развлекательные? Безусловно! Спор не в этом, спор о том, должны ли они быть бессодержательными, будучи развлекательными, или они должны быть, наоборот, глубоко содержательными, давать максимум полезного, разумного, идейно насыщенного развлечения и смеха.

Спор не о том, нужен ли нам смех, кинокомедия или музыкальная комедия, юмор или сатира. Спор о том, какой должна быть наша комедия, наш смех. Спор о том, каковы должны быть содержание и функция советского кино, советской кинокомедии, сатиры, юмора, а значит и смеха. А это по существу вопрос о генеральном пути советской кинокомедии.

В самом деле, должна ли советская кинокомедия быть идейно полнокровной и политически направленной или она может быть лишь средством беспредметного веселья, вызывать лишь бездумный, невинный, так сказать, «чистый смех и развлечение»? Должна ли советская кинокомедия строиться на материале современной советской действительности, дышать воздухом сегодняшнего дня, приковывать внимание к новой жизни, реальной практике, к очередным делам или она может ко всему этому быть «нейтральной», строиться на материале «вне времени

и пространства», отвлекать зрителя от реальной жизни, развлекая, усыплять его мысль, чувство, энергию, демобилизовывать? Должна ли она, заставляя зрителя смеяться, вместе с тем волновать его, бичевать уродства некоторых сторон общественной жизни и быта, воспитывать к ним отвращение, звать вперед, или же ее цель — вызвать смех лишь как психическую и физиологическую разрядку?

Вскрывая и выставляя напоказ все смешное, гнилое, мешающее нам двигаться вперед — неизбежное при той общественной ломке и строительстве, которые у нас происходят, должна ли кинокомедия напоминать нам о классовой борьбе со старым миром во всех областях общественной жизни: политике, науке, чувствах, мыслях, или же она должна заставить нас забыть на полтора часа о противоречиях и суровости нашей эпохи, о задачах завтрашнего дня?

Нужно ли, не имея ни одной приличной социальной киносатиры или кинокомедии, создавать киноопературу, где «много смеха и веселья», где пьют водку уже не только люди, но и животные, и где, вместе с тем, нет ни идеи, ни приличного содержания, ни сюжета, где очень мало советского, где смех в основном нам чужд?

Эти вопросы, имеющие отношение ко всем разновидностям советской комедии, в том числе и «просто» развлекательной, возникли не случайно. Они естественно встали перед нами, когда мы посмотрели «Веселых ребят» и прослушали дискуссию на эту тему.

2

Бесспорно, что советская комедия должна исходить из конкретного многообразия нашей действительности. Подмечая достойные осмеяния явления, она обязана издеваться и бить по ним, отсюда черпать свой смех, смехом убивать человеческие уродства, мешающие общественной жизни.

Мы за смех, но смех осмысленный, культурный, политически направленный, воспитывающий и зовущий на борьбу. Мы за такой смех, отдых и развлечения, которые бы вооружали, растили бы нашего зрителя умственно, идейно, эмоционально. Более того, мы даже не против просто самодовлеющего смеха, лишь бы этот смех был культурным.

Мы против смеха и развлечения пустого, мещанского, аполитичного, уводящего от нашей суровой и прекрасной жизни и борьбы, убаюкивающего и усыпляющего. Мы против смеха вульгарного, развязывающего дурные инстинкты.

Мы за кинокомедию действенную, идейно насыщенную, средствами сатиры или юмора и добродушного смеха выполняющую ту же роль, что и другие отряды искусства. Мы против «чистого» искусства и в этой области.

Наш отдых и смех должны обогащать. где его «развлекали», должен твердо помнить, что ему предстоит делать завтра. Опереточные красивости могут отвлечь его от этого. Эти красивости не обогащают, зато наверняка развращают его.

Наш отдых и смех должны обогащать. Вот почему мы и кинокомедии как серьезному участку искусства должны предъявить серьезные требования.

Разумеется, в этом жанре должно существовать многообразие форм, в том числе и форма музыкальной комедии. К каждой из форм должны быть особый подход и требования, так как у них разные функции и средства воздействия. Но цель их одна. Поэтому общее направление всех форм должно развиваться в плане идейной направленности, жизненной правды и художественного мастерства, иными словами — в плане социалистического реализма.

Темы этого жанра безграничны. Режиссер может брать любую тему, черпать материал из любой области, подвергать осмеянию любую достойную смеха черту, сторону, явление действительности. Ограничений здесь для художника не может быть никаких. Беря какую угодно сторону общественного быта, выражая ее любыми средствами и приемами, режиссер должен стремиться лишь к одному — воспитательному значению смеха, а это возможно, если режиссер будет создавать комедии методом социалистического реализма.

3

Найдутся люди, которые скажут — вообще это верно, но легкому жанру музыкальной комедии эти требования предъявить нельзя.

В этом существо ошибки защитников и любителей «легкой» комедии. Выражается эта ошибка в исключении для определенного участка искусства требований социалистического реализма, предъявляемых нами всем другим участкам советского искусства. Ошибка эта есть результат перегиба палки в сторону голого самодовлеющего развлекательства и смеха, объективно есть стремление отвлечься от больших и трудных задач, стоящих перед страной.

Мы полагаем, что метод социалистическо-

Артист Л. Утесов в фильме „Веселые ребята". Реж. Г. Александров, оператор В. Нильсен

го реализма обязателен для всех видов, направлений, жанров, оттенков советского искусства. Он есть основной творческий метод комедии, в том числе кинокомедии и музыкальной кинокомедии. Нельзя допустить, что этот метод для кинокомедии не обязателен.

Задача искусства — показать правду нашей эпохи, воспитать чувства и мысли зрителя в духе коммунизма. Разве у кинокомедии задача иная или в какой-либо мере отличная от основной задачи искусства?

Если нет, тогда бесспорно, что требования социалистического реализма мы должны предъявить и к кинокомедии.

Такое требование однако обязывает. Мы должны спросить себя, отвечает ли в какой-либо мере картина «Веселые ребята» прежде всего этим требованиям?

Надо без всяких обиняков сказать, что она не только не отвечает, но является произведением, по своему творческому методу, содержанию и функции явно противоположным требованиям социалистического реализма.

Не совсем ясно поняв задачу и роль советской кинокомедии, увлекшись идеей развлекательства, режиссер Александров исключил положительную идею и содержание и создал типично бездумную, вызывающую чаще всего бессмысленное зубоскальство комедию, комедию в стиле опереточного «искусства».

Картина «Веселые ребята» — это джаз-оперетта, перенесенная на экран.

Любители легкого жанра должны быть последовательны. Безапелляционно защищая оперетту «Веселые ребята», они обязаны требовать восстановления в театрах справедливо снятых с репертуара венских оперетт. «Веселые ребята» — это в некотором роде их младшая сестра.

Оперетта — суррогат искусства, созданный для того, чтоб отвлечь мелкобуржуазного и буржуазного обывателя от серьезных дум, чувств и страстей. Она имеет свою «идею» — усыпить мысль и чувства и развратить эстетические запросы средствами легковесного, не совсем чистоплотного содержания и сюжета, пустой музыкой, кабацкими остротами и каламбурами — неизбежными аксессуарами всякой оперетты... И вот, когда, просачиваясь с подмостков редких, случайно у нас уцелевших опереточных театров, где ее смотрит ограниченное число «специфических» зрителей, в кино, она явится основным произведением комическо-развлекательного жанра для нашего зрителя на определенный срок. Это уже явная угроза и вред делу культурной революции, так как социальная функция оперетты целиком противоположна роли этой революции.

Мы убеждены, что советская музыкальная кинокомедия не может итти по пути буржуазной оперетты. Советская музыкальная комедия, беря новое содержание, должна искать и новую форму его выражения. Александров использовал старые формы оперетты потому, что он взял старое, в сущности, не советское содержание.

Ошибка т. Александрова состоит в том, что он пошел по пути оперетты, цирка, буржуазной комедии, взял материалом джаз, скопировал и перенес их формы в свою картину. Построенная на чуждом нам материале, выраженная в старых эклектических формах, картина никак не может стать советской, сколько б ни пытались доказать это ее «поклонники» и сам Александров.

Основная опасность, какую несет картина Александрова, состоит в том, что ее творческие установки могут стать линией советской музыкальной комедии, в том, что это грозит перенесением существа, методов, специфики оперетты, буржуазной комедии, джаза и цирка в кино.

IV

Опыт «Чапаева» показал, что зритель требует высокого идейно-художественного искусства. Искусство комедии оттого, что оно имеет целью дать отдых, не может быть безыдейным и художественно слабым. Мы еще посмотрим, будет ли зритель смеяться на картине «Веселые ребята» так, как он смеется на «Чапаеве», этом драматическом и волнующем фильме. Он смеется там потому, что смех этой картины не выдуман, режиссеры не искали смешного с фонарем в руках, не прибегали к неестественным эксцентрическим приемам. Они увидели смешное в живой, суровой, боевой эпохе гражданской войны, и это смешное правдиво, просто, с чувством меры, умно подчеркнули. Смех «Чапаева» естественный, из самой жизни вытекающий, каждому понятный смех. Вот почему так дружно смеется зритель.

Совсем другой смех «Веселых ребят». Это смех искусственный, чаще всего бессмысленный, беспредметный, так как ситуации и сцены, которые по замыслу режиссера должны смешить, взяты не из жизни, а выдуманы. Вот почему это худосочный и мало полезный смех, смех, который ничему не учит, не воспитывает, никуда не зовет. Это — смех некультурный и аполитичный, пустой смех людей большого досуга.

Идея фильма — бьющая могучим ключом жизнь, гимн ее буйному потоку, апофеоз жизнерадостности. Замысел — дать радостную, бодрую комедию. Идея и замысел своевременны и прекрасны, но они режиссером опошлены пустяковым содержанием и скопированной формой буржуазной комедии и оперетты.

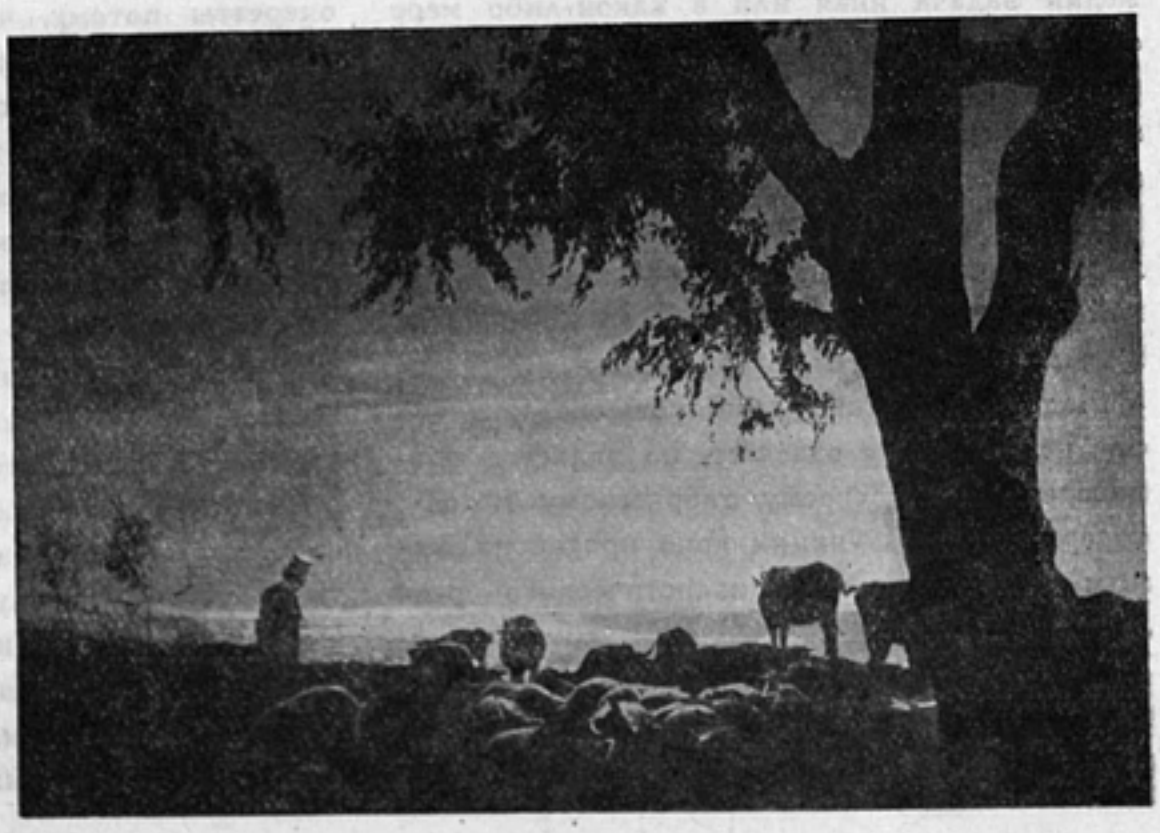
«Благородно» возмущающиеся сопоставлением «Чапаева» и «Веселых ребят» отсюда видят, что сопоставление это естественно напрашивается само собой.

О содержании «Веселых ребят» можно говорить лишь условно. В сущности в картине нет никакого содержания. Нельзя же всерьез думать, что история пастуха Кости и домработницы Анюты является приемлемым для советской, пусть даже развлекательной, комедии содержанием. Если это можно назвать «содержанием», то содержанием легкомысленно опереточным.

Что касается сюжетной линии, то она может быть прервана в любом месте картины, кадры можно переставить и никакого вреда для картины от этого не произойдет. В самом деле, разве не все равно, будет ли Костя «дирижировать» после драки или до нее?

Явной карикатурой является мысль некоторых, будто идея фильма есть тезис, что при социализме вчерашний пастух может легко сегодня стать артистом, кочегар — профессором и пр.

Мы понимаем, что образы фильма условны, однако должны сказать, что Костя на побережье — это не пастух, а скорее валяющий дурака опереточный герой, в «пейзанском» окружении, в опереточном фраке и цилиндре забавляющий «торгсиновское» общество. А его судьба и поведение в боль-



Кадр из фильма „Веселые ребята". Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

Кадр из фильма „Веселые ребята". Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

шом городе — это воспроизведение живой истории Утесова и его джаза со всеми превратностями его «веселых ребят».

В этом смысле картина есть реклама джаза Утесова.

Одного мы не можем наверняка утверждать: действительно ли так искусно и неутоми́мо умеют драться утесовцы и так ли они в самом деле проводят свои «репетиции»? Поверим однако режиссеру Александрову и заметим: кто во что горазд. Одни тратят энергию на социалистические новостройки, другие тратят трудовую энергию на мордобой. Мы спрашиваем режиссера Александрова и заодно поклонников «Веселых ребят»: в чем воспитательное значение этого зрелища? Разумный ли это смех и какому зрителю он нужен?

Основная «пролетарская» добродетель картины заключается, повидимому, в том, что Костя и домработница Анюта, похожая скорее на горничную из буржуазного дома, торжествуют над «аристократкой» Леной. Но против подобной добродетели не будут возражать буржуазные мещане обоих полушарий, так как эта добродетель типична для многих мелкобуржуазных пьесок и комедиек буржуазного искусства.

Такая «пролетарская» добродетель и некоторые слова вроде «пастух», «домработница» — это все, что есть в картине советского, современного. Существо же этих образов настолько оторвано от действительности, что не сразу догадываешься, где происходит действие. Просмотрев первые три части, мой сосед спросил: «Где происходит действие, в Германии?» Такой вопрос вполне естественен.

Первые части картины развертываются на побережье. Главное здесь—пир животных с водкой и закуской. Эти сцены производят тяжелое и отталкивающее впечатление. Каждому ясно, что они выдуманы, искусственны и грубы. Что, собственно, смешного в том, что животные превращают культурную квартиру в развалины, бьют посуду, пожирают со стола пищу, пьют водку, что корову кладут в чистую постель, что стадо ломает цветник и разбивает статуи, что смешного в том, что перепуганное вылитой сверху водой несчастное животное мчится прочь и тащит за собой через окно человека, разбивающего себе голову? Что смешного в использовании катафалка бандой хулиганов, что смешного в драке, подобной Мамаеву побоищу, и во многом другом? Кого это может рассмешить? Чей это смех? Показывается неимоверных размеров зад. Зритель ржет. Это и есть тот «тонкий» юмор, культурный отдых и смех, который нам, «суровым», кажется недоступным?

Все эти типичные приемы буржуазной комедии и оперетты есть не что иное как игра на глубоко вульгарных человеческих инстинктах, стремление вызвать грубейшие чувствования зрителя. Это прежде всего отвратительно, а если и смешно, то смех этот вульгарен.

Любители «тонкого» смеха должны понять, что, для того чтобы это «выдумать» и заснять, высокое мастерство вряд ли требуется.

Любителям животного царства нечего сказать в защиту фильма. Поэтому они заявляют: «Вы говорите фильм плохой, но вы забыли, как прекрасно мычала корова и блеял баран».

В первой половине картины есть удачные кадры, остроумные, яркие, но они даны старыми приемами, к тому же на фоне искусственных и неостроумных сцен. Поэтому они вызывают лишь улыбку.

Лейтмотив настроений и песенок Кости и Анюты в первых частях — это скорее мещанская мелодрама, чем веселая комедия. Здесь явное подражание буржуазной мелодраме и комедии, например, Ренэ Клэру. Но там мелодраматический мотив органически увязан со всем фильмом и потому имеет какой-то смысл. Здесь это создает лишь слащавость.

Вторая половина картины — большой город. Костя «дирижирует», драка во время репетиции, поездка на катафалке, выступление джаза. Занимательна сцена дирижирования, но опять-таки она построена на избитом приеме, утратившем свою остроту.

Все остальное во второй половине картины — брак.

Признаемся, что мы бессильны понять, зачем нужно давать в кино джаз, который можно слышать в мюзик-холле, прибегать к сомнительному остроумию с катафалком и т. д. Все это шито белыми нитками: драка придумана для того, чтобы оправдать появление катафалка, дождь — чтобы духовые инструменты были полны воды, вода — чтобы сыграть на губах и т. д.

Мало того, что смех «Веселых ребят» чужд нам, даже этого смеха в фильме мало. Остроумных кадров в картине немного, но зато в ней много шума и беспорядочных звуков, от которых устаешь.

Вторую половину картины стоило бы вырезать целиком, так как, начиная с четвертой части, зритель не смеется совершенно.

Из всего сказанного вытекает следующий вывод: обещание Александрова дать фильм, где «тема — смех, проблема — бодрость, конечная цель — утверждение оптимизма», ни в коей мере не может считаться выполненной.

Ошибка Александрова и его защитников состоит в предположении, что важно лишь, чтоб зритель смеялся, независимо от того, почему он смеется, чем вызван этот смех.

Вот поэтому, хотя ряд лиц защищает картину, мы так определенно против нее выступаем. Мы полагаем, что помочь Александрову, это прежде всего вскрыть до конца ошибки его творческих приемов и недостатки картины в целом. Мы всегда придерживались мнения, что основной метод помощи — это откровенная большевистская критика. Эта критика всегда приносит больше пользы, чем восхваления, воздаваемые по заслугам. Последние не помогают, а развращают. Замалчивание недостатков картины есть медвежья услуга и самому Александрову и советскому зрителю. Беспочвенная реклама и раздувание сомнительных достоинств — метод нам чуждый и глубоко вредный.

Специалисты утверждают, будто картина стоит на высоком техническом уровне, на уровне последних достижений буржуазной техники кино, дает много новых технических приемов съемки и этим обогащает нашу кинотехнику. Мы не специалисты, поэтому предоставим разбираться в этом знатокам.

Что касается смеха, то мы можем определенно заявить, что картина обладает все же, несмотря на ее глубокие ошибки, рядом удачных сцен. Это свидетельствует, что режиссер Александров — человек несомненно способный, и ему необходимо пробовать свои способности на ином материале комедийного жанра.

Искусство, особенно молодой жанр его, где приходится быть пионером, — область исключительно трудная. И только тот в этой области будет одерживать победу, кто, вопреки и благодаря критике, будет упорно итти вперед, может быть срываясь на этом пути.

КРИТИК

О смехе
И „КРИТИКЕ“

«Дело слушалось сначала в их присутствии в театре, и так как эти господа много смеялись, я мог думать, что выиграл тяжбу. Ничуть; обосновавшийся в Буйлоне журналист утверждает, что смеялись лишь надо мной. Но это, сударь, — как говорят в судейском стиле, — только злостная придирка прокурора. Раз моей целью было позабавить зрителей, то вызвала ли смех моя пьеса или я сам — не важно; если они смеялись от всего сердца — цель достигнута, — вот что я называю выиграть тяжбу».

(Бомарше)

О, как низко пали любители беспредметного смеха! Вам настолько нечего сказать в свое оправдание, что вы принуждены цитировать Бомарше, этого известного пошляка и буржуазного писателя XVIII века!

Так воскликнет, прочитав приведенную выше выдержку, наш суровый судья и «строгий юноша» — «Критик» картины «Веселые ребята», защитник зрителя и автор грозного трактата о «смехе».

Наш «Критик» настолько уверен в правоте каждого своего слова, произносит он свои слова с такими апломбом и убежденностью, он настолько любит свои слова, что не замечает, как в начале статьи он говорит совсем не то, что в середине. В конце, когда ему показалось, что он убил своими тяжеловесными словами любителей «беспредметного смеха», в том числе и талантливого режиссера Александрова, ему стало жаль их, и он милостиво протянул им руку... Он уверен в чудодейственности своих слов, он порицает:

«Режиссер Александров, человек несомненно способный, и ему необходимо пробовать свои способности на ином материале комедийного жанра»...

Ах, как мил этот «Критик»! Сколько грации и такта в этом грозном крушителе «пошлости» и «оперетты»...

Сколько снисходительной заботы о талантах, об идейном искусстве, об энтузиазме и целостности нашего зрителя! Мы уже готовы поверить «Критику», что речь идет только о материале, над которым нужно поработать талантливому режиссеру. Мы готовы уже размякнуть от его приятного похлопывания по плечу, и чуть было не забываем, как в конце 3-й главы трактата о «смехе» он грозно восклицает: «Основная опасность, какую несет картина Александрова, состоит в том, что ее творческие установки могут стать линией советской музыкальной комедии, в том, что это грозит перенесением существа, методов, специфики оперетты, буржуазной комедии, джаза и цирка в кино».

Вот все эти «пророчества» не вяжутся с концом статьи и заставляют нас забыть о великодушии «Критик» и, вернуться ко всем положениям его статьи.

Наш «Критик» пытается запутать, извратить мысли мнимых оппонентов, чтобы затем возражать против им же выдуманного «вздора».

Наш «Критик» полон забот о комедии, о зрителе. Он, видите ли, на всякий вздор не отвечал бы, «если б не серьезность вопроса о комедии в кино и не зритель, который может, чего доброго, этому вздору верить» (какому вздору — серьезности комедии кино?).

Но мы не будем придираться к пустякам. Давайте говорить по-существу.

1

Там, где речь идет об общих положениях, значении смеха комедии, — там наш «Критик» на высоте своих критических позиций. Он смело формулирует свою мысль, четко ставит задачу. Он признает, что «яркая, красочная жизнь нашей страны...» и т. д. «рождает потребность в радостной и бодрой песне, веселой комедии, острой шутке» и т. д. Он признает, что «это выдвигает жанр развлекательный, дающий возможность посмеяться и отдохнуть, в частности ставит кинокомедию в центр внимания всей общественности».

Но как только наш «Критик» переходит к конкретным разговорам о конкретных вещах — о жанре о функции смеха, тут он тотчас же делает оговорки, обставляет себя грудой условий и положений, о которые он сам же спотыкается.

Возьмем хотя бы вопрос о комедийном жанре, его характере, функции, его месте в нашем растущем киноискусстве.

Наш «Критик» поставил в связи с этим большим и важным вопросом такую массу проблем, что был не в состоянии ответить ни на одну из них.

Так наш «Критик» ставит вопрос: «Допустимы ли наряду с социальной киносатирой и кинокомедией фильмы просто развлекательные?» И безапелляционно отвечает: «безусловно».

Нашему «Критику» все ясно, он все знает, его не терзают сомнения. Но эти сомнения возникают у нас.

Мы никак не можем понять, как это наряду с социальной сатирой и кинокомедией могут существовать еще какие-то «просто развлекательные» фильмы. Что же это за фильмы «просто развлекательные»? Это, очевидно, фильмы, не содержащие элементов социальной сатиры и комедийного жанра.

Долго мы вчитывались в статью нашего «Критика» и только в конце первой главы как будто нашли ответ на поставленную «проблему». Там, где «Критик» патетически восклицает: «Нужно ли, не имея ни одной приличной социальной киносатиры или кинокомедии, создавать киноопереттy, где «много смеха и веселья»?»

Мы, очевидно, не сходимся с нашим «Критиком» в понимании приличия, но можем указать на ряд социальных киносатир, памфлетов и кинокомедий. Достаточно вспомнить «Поручика Киже», недавно вышедшую «Пышку», чтобы отвести это соображение нашего «Критика».

Чта же цитата раскрывает нам, какие же «просто развлекательные» фильмы допускает наш «Критик». Это — киноопереттa. Если бы мы разделяли точку зрения нашего «Критика», то спор у нас, как видит читатель, мог состояться только в вопросе о сроках.

«Спор не в этом, — перебивает нас «Критик», — спор в том, должны ли они (речь идет о «просто» развлекательных фильмах. — К. Ю.) быть бессодержательными, будучи развлекательными, или они должны быть, наоборот, глубоко содержательными, давать максимум полезного, разумного, идейно насыщенного развлечения и смеха».

Вот тут мы также усматриваем стремление запутать вопрос, навязать нам несуществующую точку зрения. Прежде всего мы никогда не утверждали, что социальная сатира и кинодомедия должны быть бессодержательными. Однако представления «Критика» об идейно насыщенном смехе мы понять не можем. Вот сидит перед нами наш уважаемый «Критик», и мы стараемся всячески возбудить его идейно насыщенный смех. В том, что его смех должен быть идейно насыщенным, мы не можем сомневаться. Человек он солидный, разговаривает не иначе, как научными понятиями и категориями. А вот рассмешить мы его никак не можем. Мы ему показываем быка, которого зовут «Чемберлен», а он ворчит: «старо». Мы ему показываем животных, пьющих и жрущих, как подобает только животным и некоторым социальным категориям людей, — он, конечно, возмущен. Что же нам делать, ежели наш «Критик» не смеется полезным и идейно насыщенным смехом? Очевидно, это объясняется какой-то присущей самому «Критику» причиной. Ибо, если рассуждать с его позиций о высокоидейном смехе, то окажется, что один смеется над человеческой глупостью, и этот смех становится глупым и пошлым, а другой смеется над умными и высоко идейными вещами, словами и положениями, и от этого его смех становится умным и высокоидейным.

Куда, куда только можно притти с этими замечательными положениями о смехе нашего «Критика»!

А вот, разговаривая о яркой красочной жизни нашей страны, «Критик» не заметил в нашей жизни одного большого и радостного обстоятельства. Он не заметил роста сознания нашего зрителя. Он, видите ли, думает, что зритель наш глуп и верит всякому вздору. Наш «Критик» решил предостеречь зрителя от вздора.

«Критик» ссылается на сатиру Гоголя, повторяет известную фразу о том, что смех Гоголя был нередко «смехом сквозь слезы».

В том-то и дело, что когда речь идет о сатире Гоголя и Щедрина, то нужно определять полезное действие произведений величайших сатириков не только тем, сколько смеха вызвали их произведения и был ли это смех умный, добродушный, веселый у смеющегося человека; нужно всегда учитывать, насколько верно и глубоко был раскрыт истинный смысл той действительности, которую высмеивали сатирики. И сатира не всегда может и должна возбуждать смех (особенно у критика). Мы должны в сатирическом произведении чувствовать и понимать смех автора (особенно это должен понимать критик), идеи автора, какими он пропитал свои произведения. В этом смысле и шла речь о «смехе сквозь слезы» у Гоголя. Этот «смех сквозь слезы» типичен

Арт. Л. Орлова в фильме „Веселые ребята". Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

для Гоголя, как автора, потому, что Гоголь одновременно смеялся и плакал над всей горечью той жизни и действительности, какую он описывал. И, если у Гоголя, как автора, был смех сквозь слезы, то это не значит, что сегодняшний комсомолец, читая «Ревизора», будет смеяться сквозь слезы. Многое ему будет смешно без всякой грусти и без всяких слез.

Но сатира может и совсем не вызывать смеха. Она может вызывать только ненависть к описываемому миру людей, исторических событий или вещей.

Такая сатира нам нужна. Мы ее высоко ценим. Но наряду с сатирой нам нужна веселая, бодрая комедия, ценность которой определяется смехом, который она вызывает.

И когда наш «Критик» восклицает: «В самом деле, должна ли советская кинокомедия быть идейно полнокровной и политически направленной или она может быть лишь средством беспредметного веселья, вызывать лишь бездушный, невинный, так сказать, «чистый смех и развлечение», то он нарочито запутывает вопрос и не может понять той яркой, красочной жизни нашей страны, когда зритель может посмеяться полтора часа даже так называемым чистым, даже бездушным смехом. И от этого наш зритель не только не демобилизуется, но отдохнет, приобретет больше сил, больше энергии в той борьбе, какую он будет проводить, выйдя из театра.

В том-то и дело, что наш «Критик» не верит в идейную силу и сознательность нашего зрителя. Он не может допустить, чтобы наш зритель ходил в цирк, смотрел там развращающие бездумные «трюки» на трапециях, слушал какую-то веселую и бездушную музыку. Как они смеют! Долой цирк, долой оперетту, долой эстраду. Все это, «развлекая, усыпляет его (зрителя комедии) мысль, чувство, энергию, демобилизует». Вот за этой «революционностью» нашего «Критика» на деле кроется не только непонимание существа сатиры и комедии, но и непонимание всей нашей силы. «Критик» не видит, что мы настолько окрепли, что веселая комедия так называемого «легкого жанра» вызывающая наш смех, работает на социализм, на революцию, а не против. Она смешит нашего рабочего и колхозника и тем дает ему отдых. Давая отдых, такая комедия оказывается полезной для дела социализма. Ибо в таком разумном отдыхе не только восстанавливаются физические силы, но и утверждаются та бодрость и радостное отношение к жизни, которые свойственны нам, молодой, жизнеутверждающей и радостной стране, строящей социализм.

Вот этой потребности в запросах нашего зрителя «Критик» и не усмотрел.

2

«Критик» хочет навязать нам только жанр сатиры, который должен, «заставляя зрителя смеяться, вместе с тем волновать его, бичевать уродства некоторых сторон общественной жизни и быта, воспитывать к ним отвращение, звать вперед»... Эти же требования, предъявляемые к сатире, «Критик» применяет и к комедии. Он утверждает, что, подмечая достойные осмеяния явления, «она обязана (не иначе, как о б я з а н а.—*К. Ю.*) издеваться и бить по ним, отсюда черпать свой смех (только отсюда! — *К. Ю.*), смехом убивать человеческие уродства, мешаю-

щие общественной жизни». Это ли не путаница в требованиях! Это ли не попытка даже в одном разряде комедийных жанров смешать понятия и сатиры, и комедии характеров, и комедии положений! Мы не говорим уже о том, что забывается огромный жанр лирических комедий и др., герои которых могут вызывать смех и вместе с тем симпатию и сочувствие. А, говоря о смехе в произведениях других жанров, наш «Критик» окончательно запутывается.

Так наш «Критик» вдруг умиляется смешным в трагедии: «Смех «Чапаева» естественный, из самой жизни вытекающий, каждому понятный смех. Вот почему так дружно смеется зритель».

Прежде всего следует сказать об одной ошибке, которую все время совершает наш «Критик». О смехе он говорит, как об объективном явлении, все время упуская субъективную сторону смеха.

Вот и тут он говорит о смехе, который якобы заложен в самом произведении. Он забывает, что смеется не произведение, а зритель. Что смеется зритель благодаря ситуациям, складывающимся в произведении, благодаря словам и поступкам героя. Отсюда каждому понятен, не смех, как пытается утверждать наш «Критик», а понятны ситуации, образы и поступки героев. Они-то и вызывают смех, радость или грусть и слезы.

И когда мы берем трагедию, то в ней через смешное положение углубляется образ основных героев. Трагичность глубже оттеняется комическими положениями. Ведущим в этом жанре остается трагическое. Трагедия всегда является идейно наиболее высоким художественным жанром. Трагедия глубже и серьезнее потрясает зрителя, нежели комедия. Трагедия в своем влиянии на зрителя заставляет его глубоко переживать, а потому и больше думать, тогда как комедия настраивает зрителя на легкое, смешливое отношение к действию, к поступкам героев.

Насколько же нужно не понимать искусства, насколько же нужно нарочито запутывать вопрос, чтобы смех, вызываемый отдельными положениями «Чапаева», сравнивать с комедией «Веселые ребята»!

Но стоит ли так много уделять внимания путанной и абстрактной аргументации нашего «критика»?

Рассмотрим лучше его положения на конкретном примере критики картины «Веселые ребята» и на истинном раскрытии достоинств и недостатков этого произведения.

Наш «Критик» обвиняет фильм «Веселые ребята» в нехудожественности, отсутствии оригинальности и новизны, безыдейности, рабском подражании оперетте и буржуазному кинематографу.

В этом же номере журнала мы публикуем специальную статью Н. Ренкова «Изобразительная трактовка фильма «Веселые ребята», которая детально разбирает технические достоинства фильма. Из этой статьи наш читатель увидит, что кадры «остроумные, яркие» даны далеко не старыми приемами, как это утверждает с видом неопровержимого авторитета наш «Критик».

Постановка фильма «Веселые ребята» дала возможность освоить и применить в нашем производстве лучшие технические достижения американской кинотехники. И эта первая задача режиссером Г. Александровым и оператором В. Нильсеном выполнена блестяще. Сейчас ряд советских мастеров с успехом осваивает технические достижения, имеющиеся в картине «Веселые ребята».

Типично демагогический прием использует наш «Критик», стремясь доказать, что фильм «Веселые ребята» не отвечает требованиям социалистического реализма.

Советская кинематография ставит своей задачей — дать в своей основной массе произведения стиля социалистического реализма. Однако создавать произведения, отвечающие требованиям стиля социалистического реализма, не так просто. Стиль социалистического реализма создается в долгой и упорной творческой работе, в борьбе стилей, в соревновании творческих направлений. И требовать от Г. Александрова, в его первой работе вообще и от первой музыкальной комедии в частности, стиля социалистического реализма — это по меньшей мере означает недоучитывание всей сложности и серьезности творческих задач, стоящих перед советскими художниками. Это значит — занимать «левацкие» позиции в вопросах искусства и вульгаризировать задачу формирования стиля социалистического реализма, над решением которой работают сейчас лучшие советские художники. Фильм «Веселые ребята» не является представителем стиля социалистического реализма, так же как не являются представителями этого стиля многие хорошие советские фильмы (к примеру: «Путевка в жизнь», «Песня о счастьи» и др.).

Однако это ни в какой мере не дает права нашему «Критику» утверждать, что этот

Кадр из фильма „Веселые ребята". Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

фильм никак не может быть советским, сколько бы ни пытались доказать это его «поклонники» и сам Александров... Вот против таких тенденций — объявить все, что не является стилем социалистического реализма, враждебным и не советским — мы решительно возражаем.

Фильм «Веселые ребята» имеет ряд существенных недостатков. Основные из них сводятся к тому, что картина перегружена трюковым материалом, автор неэкономно подошел к использованию комических положений. В результате перегрузки трюковым материалом авторы потеряли основную сюжетную линию. Сюжет оказался рыхлым, недостаточно стройным и ясным.

Режиссер, ставя перед собой задачу — заставить зрителя смеяться, злоупотребил метариалом смешного. Излишнее количество трюков и смешных положений в результате приводит к несоблюдению пропорций (потеря кульминационных пунктов в развитии сюжета, имеющих большое значение в каждом произведении искусства и особенно в музыкальной комедии).

Однако все эти формальные недостатки и ошибки фильма ни в какой мере не дают права критике утверждать, что фильм «Веселые ребята» не советский фильм.

Фильм является представителем того жанра музыкального ревю, который не предусматривает утверждения одной общей идеи (в этом — ограниченность жанра ревю). Однако этот жанр отдельными своими эпизодами обязательно утверждает какую-то идею, осмеивает пороки, отдельные извращения жизни.

В целом такого рода советское ревю — музыкальная комедия — должно дать советскому зрителю бодрую и радостную зарядку, дать возможность посмеяться бодрым, здоровым смехом и в смехе получать развлечение и отдых.

* * *

Наш «Критик» пишет: «...первые части картины развиваются на побережьи. Главное здесь — пир животных с водкой и закуской. Эта сцена производит тяжелое и отталкивающее впечатление...»

Во всей первой половине, разворачивающейся на побережьи, увидеть только пир животных и считать обязательным для себя только возмутиться видом этих кусков — это характеризует лишь направление мысли «Критика».

А кому не понравится прекрасный горный сельский пейзаж, где мы видим Костю, со своими подпасками и стадом, проходящим под звуки радостного и бодрого марша. Разве этот проход Кости не является радостной и бодрой песнью, утверждающей нашу пролетарскую молодость и жизнерадостность? Перекличка животных разве не звучит той легкой сатирой, уместной именно в советском ревю, когда известные образы людей мы сравниваем с животными (Чемберлен, бюрократ, англичанка и т. д.).

Это остается незамеченным нашим «Критиком». Наконец, он не замечает и настоящего побережья, где перед зрителем впервые раскрывается образ «Жози при»... Режиссер злыми художественным мазками сатиры высмеивает мещанку «Жозю при» и ее

мамашу. Режиссер высмеивает муку курортного обывателя, пришедшего на пляж с граммофоном, шахматами и примусом. Мимо всего этого наш критик быстро проходит. Он спешит на пир животных с тем, чтобы поскорее упомянуть о вынесенном им «тяжелом и отталкивающем впечатлении»...

Наш «Критик» и тут не видит ни сатиры, ни юмора. И только буржуазная критика Западной Европы увидела в этом эпизоде своего обжирающегося хозяина, немного смутилась, и обиделась за него. Буржуазная критика сразу почувствовала, в чей огород бросил камень режиссер Александров в фильме «Веселые ребята». Этого не пожелал заметить только наш чувствительный «Критик».

Наконец, в эпизоде встречи Кости с Анютой наш «Критик» не увидел ничего кроме «явного подражания буржуазной мелодраме». Он не заметил в возгласе Анюты, эхом уходящим в море, тонкой иронии художника. Наш «Критик» не заметил, как мотивы мелодрамы режиссер разрушает комическим положением, в которое попадает герой (падение Кости с дерева), не заметил иронической игры актрисы Орловой (борьба Анюты с комарами).

Так же легко расправляется «Критик» и со второй половиной фильма. Он считает, что «занимательна сцена дирижирования, но опять-таки она построена на избитом приеме, утратившем свою остроту».

Режиссер должен быть благодарен «Критику», что в его комедии милостиво найдена хоть одна занимательная сцена. Однако даже в оценке этой сцены мы так и не поняли — где же кончается занимательность, отмеченная «Критиком», и где начинаются избитые приемы, которые убивают остроту.

Быть может, и тут «Критик» заявит: «Мы не специалисты, поэтому предоставим разбираться в этом знатокам».

Так вот, сообщим нашему «Критику», что на диспуте в Доме кино выступал ряд знатоков музыки. Давая критическую оценку ряду эпизодов фильма, эти знатоки единодушно отметили сатирическую остроту, с какой раскрыта рапсодия Листа в картине «Веселые ребята» режиссером Александровым.

Но наш «Критик» восклицает: «Да, но все остальное во второй половине картины — брак».

«Критик» не видит сатирического осмеяния худших тенденций, какие мы имеем в среде творческих работников (сцена драки), «Критик» возмущен осмеянием катафалка, тогда как даже такой пессимистически относящийся к картине человек, как Густав Реглер, пишет: «Он (Александров. — *К. Ю.*) дает сцены, полные фривольности. Они вызывают насмешку над смертью и являются хорошей атакой против церкви, которая всегда использует страх перед смертью, чтобы прибрать к рукам пролетариат».

Наконец, в заключительной сцене «Критик» видит только неудачный трюк с водой, льющейся из труб музыкантов. Он и тут не замечает сатиры, направленной против бессмыслицы, какую часто несет с собою «джаз». Наш «Критик» во всем этом эпизоде, как и во всем факте участия Утесова с его оркестром, увидал только рекламу Утесова. Для него не существует актрисы Орловой, ее замечательной игры, мелодичности ее голоса. «Критик» не видит, как перед зрителем выступает обновленный Утесов, в котором смягчены все черты, свойственные театральному Утесову, как сняты элементы вульгарности и пошлости в игре этого актера, часто наблюдаемой в Мюзик-холле.

Вот, против такой тенденциозности и субъективности критика, против стремления замазать положительные черты фильма и раздуть его слабые стороны, против изображения первого опыта создания музыкальной комедии, как попытки утверждения линии буржуазной комедии и оперетты мы возражаем.

Статья нашего «Критика» показательна верхоглядством, поверхностным отношением к явлениям художественной жизни. Частное явление нельзя обобщать, превращать его в линию развития. Но нельзя и экспериментальную работу Г. Александрова защищать, забывая об ее недочетах. Мы — за трезвую критику, помогающую осознавать ошибки.

Статья «Критика» выражает настроение значительной группы людей. Поэтому статья нашла место в журнале «Советское кино», и мы дали ей столь обширную и несколько резкую оценку.

Впрочем, и тут следует вспомнить замечательного драматурга автора «Севильского цирюльника». Бомарше писал: «Незаметно я впаду в ошибку, которую вполне справедливо ставят в упрек нашим французам, утверждая, что они всегда сочиняют маленькие песенки о большом и большие диссертации о малом».

Не желая повторить ошибки нашего «Критика», мы ставим точку. *К. Юков*

Изобразительная трактовка „Веселых ребят“

Ник. РЕНКОВ

Операторское разрешение фильма «Веселые ребята» представляет исключительный интерес не только для оператора специалиста, но и для широких кругов нашей кинорежиссуры. В этой картине мы встречаемся с теми формами подлинного технического новаторства и творческой изобретательности оператора, которые стимулируют общее развитие съемочной техники и обогащают выразительные средства кино.

Оператор В. С. Нильсен, автор ряда теоретических работ по операторскому искусству, сумел практически реализовать в картине «Веселые ребята» те многообразные возможности новейшей техники съемки, с которыми подавляющее большинство наших кинематографистов знакомо, в лучшем случае, лишь по отрывочным информациям зарубежной литературы.

Можно смело утверждать, что «Веселые ребята» — первый советский фильм, в котором с подлинным мастерством, на уровне высокой технической культуры удачно разрешены труднейшие задачи трюковой и комбинированной съемки и где продемонстрированы отдельные приемы, составляющие совершенно новую область в операторской технике.

Этим однако не исчерпываются положительные качества операторской работы по фильму «Веселые ребята». Оператору В. Нильсену удалось не только практически овладеть сложными методами трюковой и комбинированной съемки, но вместе с тем преодолеть опасность обособленного технического трюкачества, обычно идущего не на пользу фильму в целом. В «Веселых ребятах» каждый технический прием имеет свою сюжетную мотивировку и в этом особая ценность изобразительной части картины.

Освоение нового для советской кинематографии комедийного жанра — дело весьма трудное не только для режиссера, но и для оператора, так как в операторском искусстве вопрос жанра играет существенную роль. Если в «Гармони», фильме сходном по жанру с «Веселыми ребятами», изобразительные элементы местами находятся в известном противоречии с режиссерским замыслом, то это является результатом непонимания оператором требований жанра, а стало быть, и своих творческих задач. В картине «Веселые ребята» основной сценарно-режиссерский замысел правильно уловлен и выражен оператором, в силу чего и операторская трактовка получила иную направленность, нежели в «Гармони».

Фильм «Веселые ребята» по своему характеру — несомненно оптимистическое произведение, сюжетные положения картины нашли свое преломление и в операторской трактовке фильма.

В композиционных построениях оператора Нильсена лежит прежде всего следующий принцип: композиция каждого отдельного кадра оправдана только в том случае, если этот кадр способствует движению сюжета, его динамическому развитию. Поэтому в картине нет самоцельных композиционных построений и отвлеченных эстетски поданных пейзажей, не связанных с сюжетом. За кажущейся композиционной простотой отдельных кадров видна большая и хорошо продуманная работа. То же положение может быть применено и к схемам освещения. В. Нильсен работает на большом количестве мягкого рассеянного света, акцентируя концентрированными лучами только там, где этого требует сюжетная ситуация. Вместе с тем освещение отдельных сцен у Нильсена значительно отличается от стандартной манеры съемки американских «комедийных» операторов, у которых свет играет только техническую роль. Оператор Нильсен изменяет световые схемы от одной сцены к другой, и это создает совершенно своеобразные световые переходы, приобретающие осмысленность и сюжетную оправданность в картине.

Яркая, насыщенная солнцем натура в

первой части фильма сменяется эффектным освещением в сцене вечеринки. От резкого контржурного света в сцене драки, где благодаря умело подобранному свету хорошо выявлена динамика, мы видим переход к эффектному освещению ночной Москвы. Двумя-тремя мягкими лучами рассеянного света даются крупные планы в лирических сценах под дубом. В финальной сцене картины вновь изменяется манера освещения.

При таком многообразии световых схем мы все же не видим в картине «Веселые ребята» того нестерпимого разнобоя в освещении, которым так полны многие из наших фильмов. Эта цельность световой композиции достигнута прежде всего осмысленным построением световых схем, идея которых возникала из сюжетной мотивировки сцены. Фильм начинается непрерывной динамической панорамой, представляющей собой первый «операторский аттракцион». Луч солнца освещает новые ворота, расположенные в глубине горной долины. Два подпаска распахивают створки ворот. Появляется пастух Костя (Л. Утесов). В окружении веселой ватаги ребят, под звуки свирелей и жалеек он гонит стадо по узкой горной тропинке. Аппарат медленно сдвигается с места и зритель начинает свое путешествие вместе с Костей. Костя выходит на полянку. Аппарат следует за ним. В быстром темпе Костя проходит через виноградник, и мы видим его крупным планом. Непрерывно развертываются живописные пейзажи. В поле зрения аппарата входит группа девушек и ребят, занятых уборкой винограда. Костя приветствует их и продолжает свой утренний марш. Он выходит на дорогу, отделяясь от импровизированного оркестра подпасков и перебегает узкий мостик, перекинутый через речку. Аппарат также пересекает речку и оказывается впереди Кости. Теперь зритель видит новые пейзажи с новых точек зрения. Костя пробегает мимо забора, отбивая на железных прутьях мелодию своего марша. Начинается крутой подъем на гору. Аппарат поравнялся с Костей. В поле зрения кадра входит веранда, на которой спит Карл Иванович — учитель музыки. Веранда дается в разрезе, на мгновенной остановке камеры. Затем путешествие продолжается.

Костя спускается по горной тропинке вниз. Происходит первая встреча с Анютой (Л. Орлова). Костя и Анюта выбегают на дорогу и к ним присоединяется оркестр. Анюта пытается заглянуть через забор, но забор падает и перед зрителем открывается

Оператор В. Нильсен

широкий простор моря. На первом плане промелькнула деревенская кузница. Молотобойцы бьют по наковальне в такт мелодии марша. В глубине кадра вырисовывается пригорок с растущим на нем громадным дубом. Стадо взбирается на пригорок, Костя останавливается и щелчком кнута завершает марш. Панорама закончена.

Весь этот длительный проезд аппарата, охватывающий ряд беспрерывно сменяющихся динамических кадров, представляет собой единый монтажный кусок в 140 метров длиной. До сих пор самой длинной панорамой в кино считалась панорама из немецкого фильма «Конгресс танцует», которая однако не превышала 90 метров. Таким образом первая панорама «Веселых ребят» на сегодня является рекордной и непревзойденной даже в зарубежной кинематографии. Для съемки этой панорамы был выстроен специальный рельсовый путь на четырех участках натуры. Точный расчет движения камеры производился по предварительно записанной звуковой фонограмме, которая воспроизводилась при съемке. Между смежными участками панорамы искусственно сделаны монтажные стыки. На первых двух кусках такими стыками служит

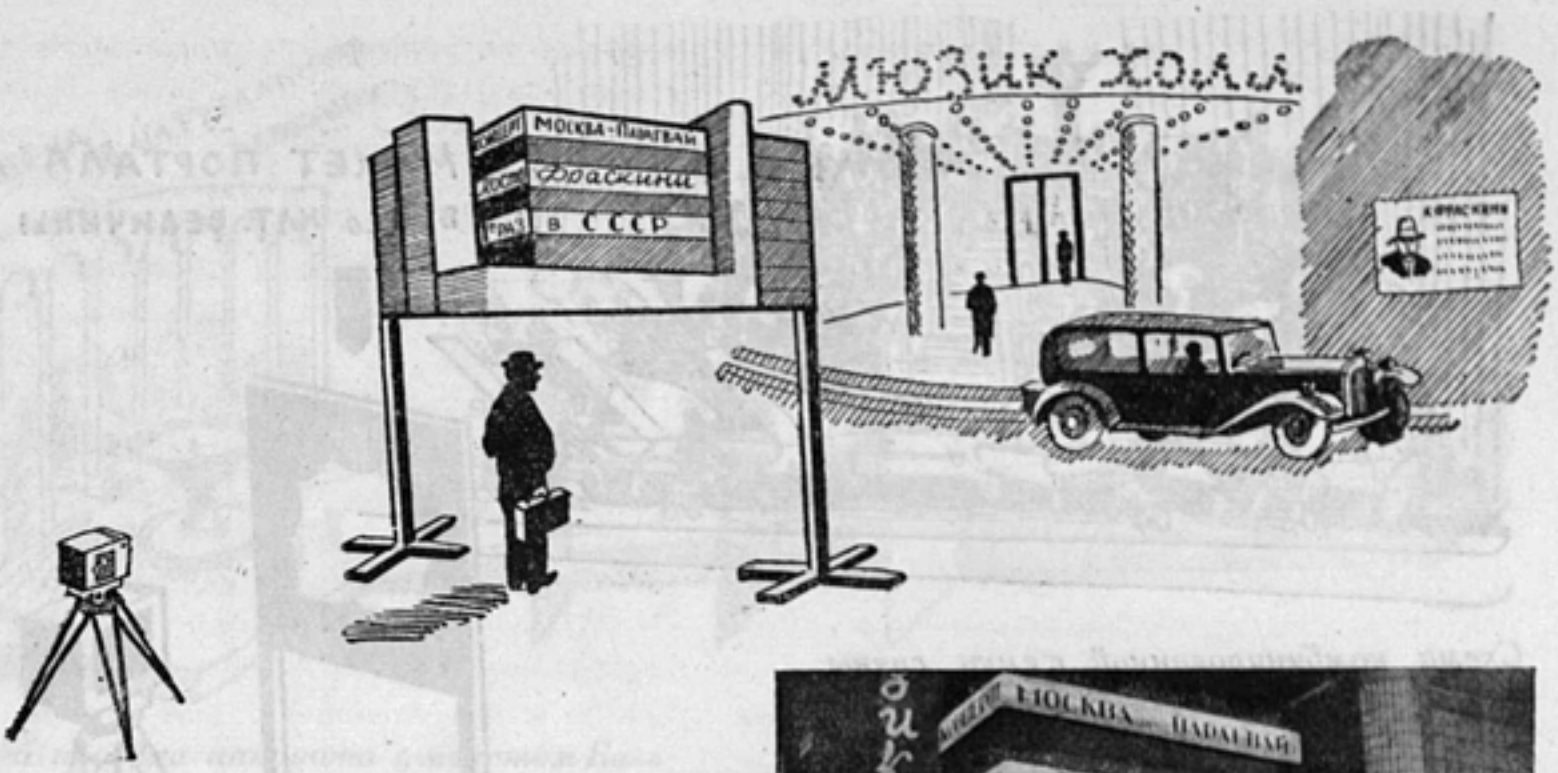


Схема комбинированной съемки фасада Мюзик-холла по методу комбинированного совмещения с макетом. Ниже направо кадр из финальной панорамы

въезжающий в поле зрения объектива куст. Между третьим и четвертым куском монтажный стык заполняет на мгновенье промелькнувший забор.

Для того чтобы снять подъем на гору и спуск вниз, В. Нильсену пришлось конструировать на месте съемки специальный штатив с шаровой головкой и маятниковым отвесом. Это дало возможность постоянно сохранять в кадре правильную горизонталь при всех уклонах и поворотах аппарата. Любопытно отметить, что наиболее правильным методом расчета темпа движения камеры при съемке этой панорамы оказался расчет по тактам предварительно записанной фонограммы марша. Именно таким путем Нильсену удалось добиться той исключительной ритмичности движения камеры, которая поражает в этой панораме.

Необычайная сложность этой съемки, на которую было затрачено свыше месяца подготовки, станет очевидной, если представить себе: сколько точно рассчитанных поворотов (в некоторых случаях до 180°) совершает камера на-ходу и сколько плавных перестановок фокуса и наклонов аппарата нужно было проделать, чтобы охватить всю сложную линию проезда за непрерывно движущимся объектом. Эта панорама может считаться классическим образцом съемки с движения.

Панорама служит в картине вводной частью, которая сразу захватывает зрителя. После панорамы начинается сцена переклички стада. По команде «смирно» стадо выстраивается в ровную шеренгу. Здесь оператор Нильсен с большой изобретательностью использовал прием обратной съемки, заменяющий невозможную в данном случае дрессировку животных. Все это сделано технически настолько чисто, что даже искушенный зритель остается в полном убеждении, что видит специально дрессированное стадо.

Перекличку сменяют пейзажные кадры урока музыки. Затем следует прыжок Кости, снятый рапид-съемкой. Хорошо отработанная фотографически, с помощью светофильтра, бликовка водной поверхности дается на сниженной тональности. Этот монтажный кусок служит соединительным звеном для перехода к сцене на пляже, построенной в другой манере освещения. Здесь начинается второй «операторский аттракцион» — панорама пляжа.

Эта панорама технически менее сложна, нежели первая, так как она растянута по прямой линии на плоскости и не имеет ни подъемов, ни поворотов. По длине она занимает 80 метров и снята одним непрерывным монтажным куском. Ее особенность заключается в остроумной композиционной планировке первого плана. Здесь оператор Нильсен обнаружил тонкое творческое чутье, благодаря которому ему

Схема комбинированной с'емки сцены Мюзик-холла

удалось композиционно выявить и подчеркнуть сатирические нотки, лежащие в основе сценарной идеи этой панорамы. Все первые планы в панораме даны на контражурном освещении, что при большой световой насыщенности дальнего плана создает иллюзию перспективной глубины и четкую стереоскопичность.

Лирические сцены под дубом сняты в плане живописном, способствующем эмоциональному восприятию песни Кости и песни Анюты. Эти сцены построены на мягком рассеянном освещении с исключительно тщательно отработанным фотографическим рисунком. В плане живописной фотографии это, пожалуй, лучшие кадры картины, так как именно здесь в наибольшей степени выявился художественный вкус оператора.

В сцене вечеринки следует прежде всего отметить мастерскую съемку животных. Приемом остановки и обратной съемки В. Нильсен заставляет вставать и ложиться «пьянеющего» быка. Таким же образом оператор укладывает и поднимает поросенка. Замедляя и ускоряя темп съемки, Нильсен ловит каждое движение животных и, не прибегая к дрессировке, ему удается зафиксировать коров, свиней и коз в самых невероятных положениях. Здесь уже перестаешь обращать внимание на отдельные детали освещения, ибо каждый монтажный кусок представляет собой в подлинном смысле неповторимый трюк, подобный которому вряд ли приходилось когда-либо вообще видеть в фильмах. Все эти сцены сняты в яркой повышенной тональности, в смысловом соответствии содержанию этого насыщенного весельем и смехом эпизода.

Комбинированные съемки по методу перспективного совмещения с макетом занимают значительное место в картине. Таким путем снят фасад и сцена Мюзик-холла, где Утесов дирижирует оркестром. В декорации фасада Мюзик-холла в натуральную величину построена лишь нижняя часть подъезда. Вся верхняя часть фасада представляет собой небольшой макет в одну двадцатую натуральной величины, подвешенный на расстоянии трех метров перед аппаратом. Благодаря точному расчету Нильсену удалось добиться абсолютного совмещения макета с нижней частью декорации, выстроенной в натуральную величину. Таким же образом сняты и кадры сцены Мюзик-холла с поднимающимся занавесом. Подъем занавеса с изменением при этом освещения сцены создает полную иллюзию реальности.

Особый интерес представляет кадр общего плана фасада Мюзик-холла, в котором на первом плане мы видим голову Кости, перекрывающую собой макет. Проход Кости от первого плана к подъезду Мюзик-холла повергает даже специалиста оператора в сомнение, так как при макетных съемках верхняя часть макетной насадки обычно никогда не перекрывается движущимся объектом. Создается полная иллюзия, что весь фасад Мюзик-холла был действительно выстроен в натуральную величину. Эта иллюзия усиливается еще тем кадром, в котором

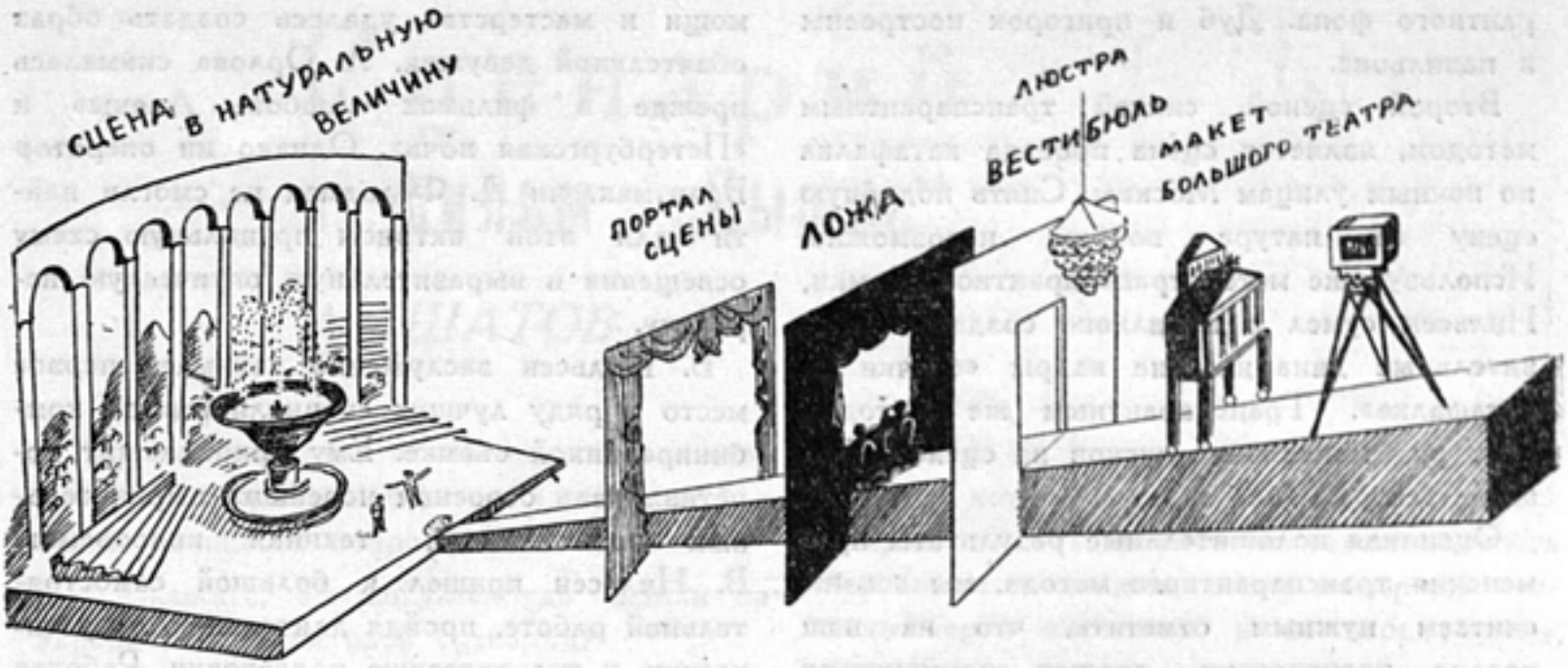


Схема проезда аппарата с макетом Большого театра при съемке финальной панорамы в фильме „Веселые ребята", Ниже направо на фото кадр финальной сцены

Костя появляется в верхнем окне Мюзик-холла. Прорезав в макете сквозное окно и построив в дальнем конце павильона соответствующую площадку для актера, Нильсену удалось совместить изображение Кости с прорезом окна.

Нам часто приходилось видеть комбинированные макетные съемки. Они делались и в картине «Город под ударом» и в картине «Горизонт». Однако такой технической чистоты при съемке макетов в советских фильмах еще не было.

Наиболее сложной по своему замыслу и выполнению является финальная панорама картины. От крупного плана Кости и Анюты аппарат начинает отъезжать назад. Открывается общий план сцены Большого театра, и аппарат медленно проезжает через ложу, в которой сидят зрители. Он проезжает вестибюль и совершенно неожиданно выезжает через центральное окно Большого театра на площадь. Зритель видит фасад Большого театра при ночном освещении. Через центральное окно он до последней минуты видит действие на сцене театра.

Для съемки этой панорамы был построен прямой путь с крутым подъемом до семи метров. Аппарат последовательно проезжал через ложу и двери вестибюля, имея перед собой макет Большого театра. Объектив вплотную вставлялся в центральное окно макета, в силу чего сам макет до момента выезда из вестибюля не попадал в поле зрения кадра. После выезда из вестибюля аппарат продолжает свое движение назад, макет же останавливается в точно намеченном месте. Таким образом создается иллюзия выезда через окно на площадь. Сложность съемки этой панорамы усугублялась еще тем, что массовая сцена, в которой участвуют Костя и Анюта, снята при натурном освещении, в то время как макет для достижения ночного эффекта освещался искусственным светом.

Интересным техническим моментом в картине «Веселые ребята» является освоение транспарантной съемки. Этот новый метод комбинированной съемки впервые был применен оператором В. Нильсеном и режиссером Г. Александровым в 1932 году в экспериментальном фильме «Интернационал». В картине «Веселые ребята» мы видим транспарантные кадры уже на уровне хорошего технического выполнения. Оператор В. Нильсен и инженер Н. Агокас являются авторами этого нового и любопытнейшего метода съемки. В фильме имеются целые эпизоды, построенные на транспарантной съемке.

Первый транспарантный эпизод — сцена под дубом. В Гаграх было заснято море. Заснять синхронные сцены под дубом на фоне моря не представлялось возможным из-за условий погоды. Решено было снять эти сцены в павильоне. Натурные кадры моря были использованы в качестве транспа-

рантного фона. Дуб и пригорок построены в павильоне.

Второй сценой, снятой транспарантным методом, является сцена проезда катафалка по ночным улицам Москвы. Снять подобную сцену на натуре вообще невозможно. Используя же метод транспарантной съемки, Нильсен сумел в павильоне создать выразительные динамические кадры «скачки на катафалке». Транспарантным же методом снят ряд монтажных кусков на сцене Большого театра.

Оценивая положительные результаты применения транспарантного метода, мы все же считаем нужным отметить, что на наш взгляд транспарант должен применяться только при съемке динамических сюжетов. Это подтверждается выразительностью кадров с проездами катафалка. Кадры же статические значительно менее удачны и их вряд ли следует снимать этим методом. Однако независимо от отдельных технических деталей можно с уверенностью сказать, что в наших условиях благодаря работе В. Нильсена и Н. Агокаса транспарантный метод уже освоен и транспарантный цех Московского кинокомбината, оборудованный по проекту В. Нильсена, получил право на существование как один из важных цехов кинопроизводства.

Вряд ли есть необходимость перечислять многочисленные операторские приемы, использованные в картине «Веселые ребята» помимо уже описанных. В фильме имеются пейзажные кадры моря, снятые с помощью двойной экспозиции. Имеются кадры ночной Москвы, снятые с использованием рисованных фонов и фотоувеличений, — все это проходит для простого зрителя совершенно незаметно и именно в этой незаметности заключается наиболее ценное качество операторской работы. В трюковой и комбинированной съемке всегда хороши лишь те кадры, в которых трюк не виден и воспринимается зрителем как реальность. В картине «Веселые ребята» мы имеем именно подобную техническую чистоту.

Несколько слов об операторской работе над актерскими образами фильма. При съемке Л. Утесова, обладающего специфическими внешними данными, Нильсену очевидно пришлось преодолеть значительные трудности. Тем не менее он со своей задачей справился. Особенно должна быть благодарна оператору Нильсену актриса Л. Орлова, которой только при его помощи и мастерстве удалось создать образ обаятельной девушки. Л. Орлова снималась прежде в фильмах «Любовь Алены» и «Петербургская ночь». Однако ни оператор Брантман, ни Д. Фельдман не смогли найти для этой актрисы правильную схему освещения и выразительную оптическую передачу.

В. Нильсен заслуженно занимает первое место в ряду лучших специалистов по комбинированной съемке. Ему принадлежит почетная роль освоения новейших выразительных возможностей техники киносъемки. В. Нильсен пришел к большой самостоятельной работе, пройдя длительную теоретическую и практическую подготовку. Работая в течение ряда лет в коллективе С. М. Эйзенштейна под руководством такого мастера, как Э. К. Тиссэ, он накопил богатейший практический опыт. Этот опыт в сочетании с теоретическими познаниями придает его мастерским работам уверенность и техническую чистоту, которые мы видим в «Веселых ребятах».

Фильм «Веселые ребята» является блестящей иллюстрацией и подтверждением ценности того теоретического курса комбинированной съемки, который В. Нильсен читает в Высшем институте кинематографии. На изучении технического опыта этого фильма несомненно следует воспитывать операторский молодняк, которому предстоит овладеть сложными методами операторского искусства.

«Веселые ребята» — большая победа советского операторского искусства. Если на международной киновыставке в Венеции картина имела исключительный успех, то этим успехом она во многом обязана мастерству В. Нильсена.

> «Фильм «Веселые ребята», являющийся музыкальной комедией, принадлежит к числу лучших достижений этого года. Безудержная веселость, изобретательность и замечательная операторская техника отличают этот фильм, инсценированный Г. Александровым».

Так пишет немецкая «Бильд-Бюне», газета никак не склонная переоценивать наши достижения. О «несравненной технике» этой картины говорит также и французский орган «Агентство киноинформации». Наряду с замечательной работой Б. Волчка по «Пышке» операторская работа по фильму «Веселые ребята» свидетельствует о большом творческом росте советских операторов и техническом прогрессе наших кинофабрик.

Сценарий и фильм „Пышка"

Л. ШАТОВ

Как-то автор этих строк обратился к знакомым сценаристам (из числа маститых) с таким невинным вопросом.

— Скажите, вы когда-нибудь видели на экране хоть один свой сценарий?

Говоря о сценариях, поставленных творчески близкими режиссерами, «почти в нетронутом виде», вопрошаемые все-таки, в конце концов, вынуждены были признать, что своего сценария они не видели, а видели фильм, поставленный режиссером по этому сценарию. То-есть видели идею, тему, замысел, даже материал своего сценария, но в каком-то новом художественном качестве и обличии.

Продолжая разговор, мы устанавливали, что решающий момент этого качественного превращения сценария в фильм заключается в различии технологии творчества сценариста, с одной стороны, и режиссера — с другой. Технология сценариста — литературная, с «установкой», то есть с сознательной оглядкой на кинематограф, на осуществимость зрительного воплощения литературных образов. Технология режиссера— чисто зрительная, кинематографическая по преимуществу.

Пройдя этот этап беседы, я продолжал «напирать». Мы устанавливали, что, когда фильм построен «по сценарию NN» или «по роману Льва Толстого», то разница между этими двумя случаями лишь количественная и состоит в степени подготовленности литературного произведения к предстоящей кинематографической переработке. В обоих случаях кинематографическое творчество, создание фильма остается на долю режиссера. Характер его работы несколько изменяется лишь технически, в зависимости от того — роман перед кино или сценарий.

Договорившись и об этом, я в заключение беседы торжествующе восклицал:

— Это и требовало доказать. Вы по профессии своей литератор, сознательно пишущий в кинематографическом жанре (в отличие, скажем, от бессознательного «сценариста» Н. С. Лескова, почти каждое произведение которого только-только что не раскадровано)... И творческую ответственность вы несете и должны нести в первую очередь перед читателем, а не перед зрителем. Как и всякое литературное произведение, ваш сценарий может стать объектом творчества режиссера, тем более что сценарий на это и рассчитан, написан в кинематографическом жанре. Но независимо от этого вы, как и всякий писатель, обязаны свои произведения печатать для того, чтобы их читали. Если же они неудобочитаемы, литературно низки, то значит вы плохой сценарист...

С этим ни один из моих собеседников уж никак не мог согласиться. Возможно, действительно, что это крайняя точка зрения. Но эта крайность сегодня, мне кажется, нужнее и справедливее многих других для утверждения прав и обязанностей сценариста, для делового и принципиального размежевания двух равно необходимых нашему искусству профессий — сценариста и режиссера.

Советская кинематография знает немало случаев, когда режиссер сам пишет для себя сценарий. Одно время это приняло даже характер бедствия. К положительным результатам это приводило очень редко,— только в тех исключительных случаях, когда режиссер настолько силен и творчески владеет собой, что способен поставить фильм фактически без сценария, минуя важнейший этап литературной разработки материала (Эйзенштейн, Довженко).

Слово «сценарий» в этом случае обозначает черновое, сделанное для себя изложение замысла. Опубликование такого сценария есть, по сути дела, не что иное, как опубликование записной книжки режиссера. В соответствии с этим к такому сценарию требуются комментарии, всякого рода объяснения, и все-таки конечное суждение о нем основывается не на качествах объективно существующего литературного произве-

Общий вид дилижанса. Сцена из фильма „Пышка". Автор-режиссер М. Ромм

Арт. С. Левитина в роли старшей монахини и арт. Сухотская—младшая монахиня

Супруги Луазо—г-н Луазо засл. арт. А. Горюнов, г жа Луазо арт. Ф. Раневская

дения, а на д о в е р и и к творческим возможностям автора черновых набросков фильма. Очень яркий пример такого случая в сегодняшнем дне советской кинематографии — «Аэроград» Довженко.

И в этом же сегодняшнем дне мы находим пример другого редчайшего явления, когда фильм ставится без режиссера, когда с ц е н а р и с т сам осуществляет на экране свое произведение. Достаточно под углом зрения интересующей нас проблемы сопоставить сценарий «Аэроград» с фильмом «Пышка», чтобы понять полярность этих двух явлений.

Представим себе три случая.

Первый: «Аэроград». При всем уважении к А. П. Довженко, вера в его неисчерпаемую творческую энергию, надо сказать, что фильм, который он сейчас снимает, — темен для всех, кроме него самого, (а может быть и для него самого). Сценарий «Аэроград» — не более, как о б е щ а н и е, которому хочется и можно верить. Сценария в литературном смысле слова нет. Режиссер берет на себя большую и тяжелую ответственность, осложняющую его работу.

Случай второй: «Анка» Катерины Виноградской или «Заключенные» Николая Погодина.

Оба сценария — полноценные литературные произведения. Они написаны для кинематографа, но представляют вполне доброкачественное чтение. Отметим попутно, что литературные достоинства сценария Виноградской снижены чрезмерным профессионализмом подхода к теме и материалу, «чрезмерной» оглядкой на кинематограф. Это — не в порядке дешевого парадокса — наносит ущерб и кинематографическим возможностям сценария. Но это поправимо, и так или иначе читатель «Анки» и «Заключенных» охотно и с интересом станет зрителем будущих фильмов, чтобы увидеть, как прочел эти сценарии режиссер.

Случай третий: «Пышка» Михаила Ромма. Так же, как и в предыдущем случае, сценарий представляет собою законченное литературное произведение.

То обстоятельство, что в основе сценария лежит новелла Гюи де Мопассана, принципиального значения не имеет. Ромм имел право заново написать «Пышку», если тема и материал показались ему достаточно значительными. Нужно ли приводить в доказательство «Фауста» или «Дон-Жуана», написанных не однажды?

Итак, сценарист Ромм написал интересный и безусловно осуществимый на экране с ц е н а р и й «Пышка». Прочтя его, нужно ли итти смотреть ф и л ь м «Пышка», поставленный тем же Роммом? Что сделал он, что мог он сделать кроме того, что добросовестно «п е р е п и с а т ь» свой сценарий на кинопленку? Не стали бы мы богаче на

целое произведение искусства, если бы сценарий Ромма стал объектом творческой работы кого-нибудь из наших режиссеров, скажем, Козинцева и Трауберга или Кулешова (имя в данном случае совершенно неважно)?

Трудно ответить отрицательно на эти законные вопросы. Здесь убеждает даже простая арифметика.

«Пышка» бесспорно хороший фильм, потому что он снят по очень хорошему сценарию. Значит ли это, что мы можем успокоиться, когда мы знаем, что он мог бы быть еще лучше, если бы его ставил «чужой» режиссер, а не сам автор сценария, сценарист по профессии? (Я вовсе не против того, что Михаил Ромм стремится сменить профессию сценариста на режиссерскую. Но в этом случае ему следует ставить ч у ж и е сценарии.)

Все это приводит к убеждению, что «Пышку» следует рассматривать не как фильм, а как поставленный сценарий. Режиссерский этап работы в нем почти отсутствует, если под режиссурой разуметь не организационно-творческие функции (ввод актеров в материал, руководство оператором и т. п.), а основную созидательно-творческую функцию режиссера, так сказать, новое сравнительно со сценарием изобретение. Хочу напомнить, что когда-то на театре авторы сами ставили свои пьесы, работали с актером, с художником и т. д. Историки театра считают в этот период режиссуру в современном творческом понимании отсутствующей. История кинематографа не сохранила фактов такого рода, но можно с уверенностью предположить, что на заре кинематографии сценарист и режиссер соединялись в одном лице. Потому-то тогда и не родился ни крупный план, ни монтаж, как творчество, ни многое другое, что пришло с разделением творческого труда, с концом кинематографической «мануфактуры». Тем более не оправдано возвращение к ней в наши дни, когда уже удалось многого добиться в поднятии этого разделения труда на качественно новую ступень.

Кое-что изменилось в фильме «Пышка» сравнительно со сценарием. Но эти изменения ни разу не дорастают до уровня режиссерского изобретения, т р а к т о в к и. Это либо поправки в самом сценарии, естественные, поскольку автор сценария работал в полном согласии с самим собой, либо изменения технологического порядка, которые внесла практика в процесс реализации сценария.

Основной же тезис остается незыблемым:

Патриоты совещаются... арт. А. Горюнов в роли Луазо, арт. М. Мухин в роли Гюбер де Бревиль и арт. П. Репнин в роли Каррэ-Ламадон

Арт. А. Файт в роли прусского офицера в фильме „Пышка"

Арт. Галина Сергеева в роли Пышки

фильм о б е д н е л тем, что его реализовал автор сценария, а не режиссер.

В сценарии М. Ромма непосредственному изложению истории Пышки предпосланы великолепные по яркости, четкости и тонкости литературные характеристики всех персонажей. Когда я говорю «литературные», я имею в виду их словесный харак-

тер, но этим не исключается почти классическая их «сценарность» установки на кинематограф.

В этом и заключается своеобразие настолько значительное, что можно смело говорить об особом сценарном жанре в литературе.

Вот, например, характеристика четы Луазо.

> «Дочь богатого фермера, работавшая до замужества наравне с батрачками. Вышла замуж за юркого и плутоватого приказчика из винной лавки, прельстившего ее разбитным характером и прельстившегося в свою очередь ее деньгами. Приданое однако оказалось не так велико, как рассчитывал г-н Луазо. Величайшими трудами, сантим к сантиму, путем жестокой экономии копеечных расчетов, копеечного плутовства супруги увеличили его. Завели винный погребок. Потом магазин. Наконец — оптовую виноторговлю, наиболее крупную в округе. Это типичные нувориши, жадные, напористые и плутоватые.
>
> Сейчас доход супругов перевалил за сотню тысяч франков, тем не менее г-жа Луазо экономит на мясе, следит за служанками, покупает для кухни провизию второго сорта, снашивает ботинки до дыр и сама ходит на другой конец Руана, ибо там селедки на сантим дешевле. У супругов еще сохранился погребок, с которого они начинали карьеру, и если г-же Луазо случается зайти в него, она наровит надуть покупателя, подсунуть ему не тот сорт вина, кричит на приказчика, самолично бьет его по морде при случае, несмотря на принадлежность к великой французской нации.
>
> Основные чувства, движущие г-жей Луазо, это — жадность и презрение. Жадна она почти неправдоподобно. Сама выбившись из низов, она глубоко презирает всех, стоящих ниже нее, и испытывает постоянную органическую потребность показать это. В течение всей картины она страдает оттого, что с Пышкой разговаривают. Она от всей души ненавидит обе аристократические четы, но в обращении с ними подчас проявляет хозяйскую почтительность. Дети Луазо и им подобные будут в свое время заправлять делами Французской республики.
>
> Социальная его (г-на Луазо) характеристика дана выше. В смысле жуликоватости он даст своей жене сто очков вперед, но у него более широкий характер и менее ущемленное самолюбие. Это прохвост в самом богатом смысле этого слова. Любопытный, наглый, бесстыжий, ловкий и подвижной, он способен решительно на все — на кражу, на обман, если для него гарантирована безопасность. К счастью он глубоко труслив. К деньгам он относится легче, чем жена, ибо очень хорошо знает, что их нужно наживать тысячами, а не единицами. Впрочем тратит он максимум десятками. Он — один из руанских клиентов Пышки, хотя посещает ее не слишком часто и платит скуповато.
>
> В молодости он был большим ухажером и весельчаком. Он сохранил еще остатки своего разбитного характера. Он экспансивен и шумен. Чувство стеснения, неловкости, стыда ему незнакомы, он положительно не знает, что это такое. Он откровенный прохвост и этим отличается от всех остальных, менее откровенных, но не менее прохвостов. У него деятельная натура. Сидеть на месте он не способен. Умрет он вероятно от апоплексического удара.
>
> Очень вульгарной по природе, г-н Луазо далеко не заносчив. В сущности говоря, если бы ему позволяла жена и общественное положение, он вероятно вел бы компанию со своими прежними приятелями — приказчиками, мелкими торговцами. Но деньги открыли ему доступ в руанский свет, и он принужден вращаться в обществе денежной аристократии. В этом обществе он сохраняет манеры и повадки приказчика. Ему прощают сальные анекдоты и не совсем пристойные выходки, ибо он богат.
>
> К Пышке он относится проще, чем все остальные. В сущности говоря, он охотно променял бы всех этих аристократов со своей женой в придачу на пару таких. Разница между ним и женой та, что г-жа Луазо будет есть в присутствии голодного с угрюмым торжеством, а г-н Луазо с добродушной улыбкой. Не поделятся пищей оба одинаково. И оба одинаково (хотя с разным выражением лица) готовы проползти километр на брюхе за сто франков».

Мы не будем сейчас фиксировать внимания читателя на социальных акцентах сценария, которые развернуто даны в этой характеристике и составляют основное отличие «Пышки» Ромма от «Пышки» Мопассана. Нас интересует другое.

Характеристика центральных персонажей, как нетрудно убедиться из приведенного отрывка, носит литературно-описательный характер. Определения, которые даны здесь, находятся за пределами действия сценария и не имеют конкретно-зрительного кинематографического характера. Говоря точно, это — общие указания режиссера, наводящий материал, дополнение к сценарию, органическое для него, как для литературного произведения. В фильме эти указания должны были сказаться не только во внешно-

сти исполнителей, их мимике, жестикуляции, манере двигаться, но и в множестве мелких «выдумок», эпизодов, сценок, отдельных действенных черточек и штришков, конечной целью которых было бы возможно более полное доведение до зрителя облика каждого действующего лица. Именно здесь— огромное поле деятельности для режиссера-изобретателя.

И естественно, что в фильме, поставленном автором сценария, такой режиссерский путь углубления и насыщения каждого образа отсутствует. Творческая работа заключалась в сценарии. Автор придумал, создал, сказал все, что ему казалось необходимым. И, заняв место режиссера своего сценария, он ничего к этому не прибавил. Творчество не продолжалось.

Я уже имел случай в статье о «Пышке» в газете «Кино» говорить о результатах этого, об уязвимой стороне фильма «Пышка» — ее непопулярности, ее усложненности для восприятия. То, что в сценарии рассказано, но не заключено в действие, в фильме присутствует лишь в виде сложных намеков, требующих от зрителя большой мобилизации своего культурного багажа. Если же этого багажа не окажется, — разнообразнейшие ассоциации, которых требуют намеки фильма, не возникнут, фильм в какой-то (и не малой) степени не будет воспринят или воспримется более плоско, примитивно, чем этого хочет автор.

Характерны в этом смысле разговоры о стилизованности «Пышки».

В некоторых выступлениях о «Пышке» прозвучали восторги, адресованные режиссерскому мастерству Ромма. Это вредно прежде всего для самого Ромма. В частности, чуть ли не всеобщее восхищение вызывает заключительный эпизод в дилижансе, так называемая «вторая сцена еды». Разве не ясно, что самый тщательный монтаж одиночных и парных портретов в разных ракурсах (кстати сказать, блестяще снятых)— это еще далеко не предел режиссерской изобретательности даже в том плане, в каком «Пышка» задумана Роммом. Большее разнообразие в развертывании этого эпизода означало бы и большую его смысловую насыщенность, непосредственно зрительно воплощенную на экране, в то время как сейчас этот эпизод «работает», как и многие другие, в фильме только при предельной активизации зрителя — его воображения, его памяти, его знаний.

Чета Луазо, чью характеристику, извлеченную из сценария, мы привели выше, — наиболее яркая в фильме. Но такие же характеристики остальных патриотов (г-н и г-жа Каррэ-Ламадон, демократ Корнюдэ, граф и графиня) целиком остались в сценарии, не нашли своего выражения в образах, не раскрыты, не показаны так, как того хотел автор сценария, когда талантливо и остро вскрывал социальный подтекст новеллы Мопассана.

Эти примеры убеждают в том же, чему, собственно, посвящена вся эта статья. Блестящий сценарий «Пышки» Михаила Ромма мог и должен был привести к еще более блестящему фильму, попади он в руки режиссеру, равному по культуре, способностям и своей профессиональной квалификации сценаристу Ромму. Попытка подменить режиссера сценаристом отомстила за себя. Вместо хорошего фильма мы получили хороший сценарий на экране. Победа могла быть вдвое большей.

Из этой ошибки надо уметь сделать принципиальные выводы и самому Михаилу Ромму и всей советской кинематографии.

Половодье

литературный сценарий

Л. ГОЛУБ, Н. САДКОВИЧ

Одесская кинофабрика Украинфильм недавно приступила к работе над фильмом „Половодье" режиссеров Голуба и Садковича. Литературный сценарий фильма и подготовительная работа группы представляют значительный интерес и мы дадим их развернутую оценку и критику в одном из ближайших номеров нашего журнала.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Словно им лень падать, этим пушистым хлопьям...

Ни ветерка... Утро. Низкое зимнее солнце заползает за лес и повисает огромным шаром раскаленной меди...

Сложный узор инея принимает фантастически кровавую окраску.

Тихо... Кругом застывшие мохнатые ели с придавленными тяжестью снега лапами... Ровные, спокойные просторы укрытого саваном поля...

...И маленькая потерявшаяся в этих просторах деревушка...

Все, кажется, уснуло привычной мужицкой спячкой в это глухое зимнее время.

Вот он, мертвый покой...

Вот они, избы в узорчатых кичках. Их мазаные белые стены сливаются с несметными сугробами снега, торчат только крыши да темнеют оконца. Двери забиты сугробами, тропинки заметены... Глушь... И вдруг этот тихий пейзаж разрывает звук дерзкой меди.

Та-та-та-та-та...

Горн взметнулся вверх, сильно колыхнул волну воздуха и рассыпался дробью энергичного барабана: трам-там, там, трам-там, там...

Дети первые нарушили впечатление спячки. Они вынырнули со всех углов, шумно побежали к ольгиной избе, а два смешных карапуза понесли огромный плакат на неоструганных древках:

«СЧАСТЛИВОГО ПУТИ...»

Путь будет счастлив, его готовят с большой любовью и ревностью... Четверо молодых парней во дворе новой конюшни суетливо запрягают в праздничные сани двух жеребцов...

...Ребята мешают друг другу и суетятся. Жеребцы косятся на них большими злыми глазами.

Во двор вбежала востроглазая, шустрая девушка, придерживая одной рукой сползающий с плеч полушубок, и на-ходу крикнула:

— Пропала Ольга...

Ребята рванулись к ней... Девушка, отдышавшись, пояснила:

— Пошла с Андреем проститься... и оба как в воду...

Дальше события развертываются следующим порядком: сначала из дверей избы вылетает тулуп и распластывается на засиженных ступеньках крыльца. Потом почти с такой же быстротой выскакивает курносый веснущатый дед в лохматых штанах (его зовут Никитой Ульяновичем) и наконец в дверях появляется его разгневанная супруга. Никита Ульянович быстро вскочил на ноги и хотел было продолжать сражение, но в руках его дорогой жены появился внушительных размеров рогач, и Никита Ульянович понял, что именно в отступлении скрывается мудрость стратегии. Гнев душит победительницу, и она кричит:

— Беги, кобель старый... Грей ейные бесстыжие плечи... Ноги укутывай... Затыкай дырки добром своим...

Дед быстро подхватил злосчастный тулуп и независимо зашагал к воротам, пробурчав:

— Не баба, а вредитель какой-то...

«Вредитель» уже начинает подвывать тонким бабьим голосом, а Никита, обратившись к сбежавшимся соседям, пробовал было оправдаться:

— Покушение на агронома будущего... Можно сказать, поморозить согласна...

Какая-то ехидная соседка заступилась за голосившую:

— Понятно, Никита Ульянович, ревнует она...

Это польстило деду:

— Ревнует...

Передразнил он и, гордо подняв голову, ускорил шаг...

Снег мягко ложится на голые ветви старого сада. Вишни и яблони стали от этого как из фарфора, а копна садового сена выглядит гигантской головой сахара...

...Он обнял ее, но потерял равновесие...

Оба упали в снег. Копна дрогнула, сверху отделился большой пласт рыхлого снега, съехал на их лица и разорвал поцелуй. Оба захохотали, отряхиваясь.

У нее звонкий дрожащий голос, выбившиеся косы. Снег тает на разгоряченном лице, а глаза влюбленно туманятся.

Она не двинулась с места.

И все же он испуганно схватил ее за плечи, попросил:

— Подожди...

Мягко подалась к нему, обняла руками его шею:

— Пусти, Андрейка... Пора...

Действия этих людей явно не сходились со словами.

Тогда он легко, как ребенка, поднял ее на руки, и она счастливо тихо смеялась.

— Так мало были вместе...

Вот она где печаль...

Глаза его блеснули решимостью и голос стал немного торжественным:

— Я никому не отдам тебя... Ты моя и только моя...

На последнем слове он шагнул, нога провалилась в яму под снегом и оба полетели в сугроб.

...Они смеялись, не разрывая объятий...

— Никому не отдам...

Но вдруг они услышали:

— Отдай, Андрей... К поезду опоздаем...

Ольга сказала «ой» и закрыла лицо руками. Андрей смущенно поднялся на ноги...

Над ними стояли и смеялись ребята. Они помогли Ольге подняться и та быстро пришла в себя.

— А Санька где?

Кто-то безнадежно махнул рукой:

— С мельницами воюет...

Ольга выпрямилась и быстро пошла по тропинке.

— Куда ты?

Ольга ответила, не уменьшая шага:

— К Сане... проститься...

...Андрей помрачнев пошел вслед.

Изба старого бондаря. Пол завален стружками, на столе и на скамьях дубовые заготовки, стены увешаны обручами и только дальний угол отгорожен ситцевой занавеской. Там изобретатель, там таинственные, никем не виданные изобретения Сани.

Худенький с большими задумчивыми глазами Саня сидит на корточках и, приложив руки рупором, дует на две модели ветряных мельниц. Рядом гора разных трубочек, машинок... Саня дует. Один ветряк вертится, другой остается неподвижен.

Ольга отдернула занавеску... Санька вздрогнул...

— Я уезжаю, Саня...

Саня сделал шаг... он протянул руку... И увидел за плечами Ольги Андрея. Андрей подался вперед и, нахально улыбнувшись Сане в лицо, обнял рукой Ольгу. Саня опустил голову.

— Прощай...

Ольгина рука повисла в воздухе. И надо же было Андрею задать такой вопрос:

— Ты не пойдешь провожать?

— Нет... Мне некогда...

Один ветряк вертится, другой не шелохнется, несмотря на все усилия Сани.

...Кони бьют снег у Ольгиной избы. Уже все готово к отъезду. Никита Ульянович в последний раз поправил на сиденьи солому и злополучный тулуп.

Но, как всегда, при прощаньи, кажется много надо сказать, а слов не находится. Мнутся люди с ноги на ногу. Молчат.

Ольга погладила вздрагивающую от тихого плача спину матери и повернулась ко всем остальным.

По чьему-то знаку школьники рявкнули хором:

— У-чись хо-ро-шо...

Жеребцы дрогнули, но их осадили. Ольга засмеялась и в пояс поклонилась колхозникам. Те приподняли шапки.

Уже стоя в санях, Ольга нашла глазами Андрея.

Может быть, еще что-то забыла сказать? Может быть, Андрей вспомнил что-нибудь?

Кони дернули, взметнули снежную пыль. Колыхнули воздух первыми скачками и понесли.

И тут нашлось нужное слово. Закричали все, перебивая друг друга:

— Сухари не забудь... Сухари...

— Варежки не потеряй... Пиши...

Кони мчат, рождая на улице ветер. И сани, как ветер.

— Сталину... Товарищу Сталину поклон... Значит от нас... От колхоза...

Кони рвали дорогу и грязные комья.

На шум выскочил Санька. Значит, уехала... Вот они уносят любимую под крики, советы, под звон бубенца на дуге.

— Тебе ж некогда...

Это Андрей обдал Саню презрением, а сам, одевая лыжи, куда-то заторопился...

Слева направо: арт. Безгин в роли Андрея, арт. Надемский в роли деда Никиты и арт. Быков в роли Утятникова

Лицо Сани из печального становится злым. А Андрей, смеясь, скользит через улицу.

Он въезжает в фарфоровый сад и мчится вниз к загибу дороги...

...Перерезает дорогу и машет Ольге рукой. Ольга встает на сиденье и смотрит в сторону парня.

Кони стелятся в радостном беге. Но Андрей перехитрит их. Он знает, что дорога сделает еще одну петлю вокруг большого кургана.

Он знает и мчится на этот курган. Срывается, падает в снег и снова скользит. Ветер крепчает и поднимает мелкий пушистый снег.

Андрей взбирается на курган и мчится вниз с головокружительной быстротой:

— Ольга... Любовь моя...

К Андрею летят обрывки нежных слов:

— ...Свиданья... Андрейка...

И все еще она стоит на сиденьи, крепко уцепившись в спинку одной рукой, а другой машет и машет...

Теперь дорога пойдет прямо как стрела, до самого леса.

К Андрею доносится уплывающий ровный звук бубенца.

Он сворачивает и спешит на вершину бугра.

Вот сейчас она скроется... последний раз взмахнуть шапкой на лыжной палке... Она сорвала платок с головы, машет... И ветер треплет ее косы... И колокольчик и вьюга... Тулуп деда Никиты... и все скрылось...

От Андрея пар, как от лошади. Долго смотрит вслед... Может быть, час или полтора...

Вздрогнул от холода и оглянулся...

В вихре поземки кривые полузанесенные снегом кресты...

Погост...

Белый крест, а на кресте следы крестьянской мудрости:

«НЕ ГОРДИСЯ ТЫ, ПРОХОЖИЙ, Я ДО МАТЕРИ В ГОСТЯХ».

Андрей улыбнулся... Началась настоящая вьюга... Печальные глаза его остановились на большом надгробном камне.

Подошел, снял шапку.

«ТИШЕ, ЗДЕСЬ СПИТ ПЕТР КАЛИКА, ПЕРВЫЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА... МНОГО НОЧЕЙ НЕ СМЫКАВШИЙ ГЛАЗ...»

В глазах Андрея проносится блеск. Он трогает камень и опускается на могилу.

Ветер бьет Андрея в грудь. Вокруг беснуются вихри метели, и в седых ее космах встает перед Андреем суровый, темный старик-партизан, первый председатель колхоза... Он стоит перед Андреем, собравшимся в путь. Стоит в мохнатой солдатской шапке, с ружьем, разбитым и страшным. Узловатая рука его тяжело опускается на плечо:

— Твой отец Суховеев всю жизнь искал счастья по свету, да так и скончался... А счастье — оно дома, вместе с нами... Со всеми... Куда же тебя гонит?

Ну как объяснить ему жгучее желание уйти. Как рассказать. Опускает голову сын Суховеев.

Слева направо: арт. Чувелев в роли Федора, арт. Усовниченко в роли Сашки и арт. Серегин в роли помполита Мишина

— Хочу найти свое счастье... А тут — тесно мне...

Председатель сурово обрывает:

— Тебе тесно в колхозе, или я тебя заслоняю?..

Глаза Андрея загораются нехорошим огнем. Он выпрямляется и кричит на могиле, во вьюгу...

— Нет, ты теперь нет... Теперь ты не заслоняешь, председатель...

Ни души. Зимняя глухая пора. Хорошо в эту пору, собравшись в кружок, помечтать у пылающих в печке дров. В уютной комнате нового дома... Здесь клуб и ячейка. По стенам развешаны полотенца, вышитые девками в подарок ребятам, когда еще те уходили на фронты гражданской войны...

Солидными гвоздями прибита немецкая каска, рядом золотой эполет. Затем салфетка с выпуклым белым орлом, поперек ее корявая надпись:

«ЕТО ЗНАМЯ СТРАШНОГО ПОЛКА ИЗ ОТЧАЯННЫХ ПОПОВ ВЗЯТО САМОЛИЧНО. НИКИТА УЛЬЯНОВИЧ».

Еще висел в ячейке портрет безусого парня с саблей в руке.

«ГЕРОЙСКИЙ СЕКРЕТАРЬ ЯЧЕЙКИ БЕССТРАШНО ПОГИБ НА БАНДИТАХ...»

оповещала надпись. Дальше висел мешок комсомольца-туриста тоже с надписью:

«ДАЮ СЛОВО, БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ЯЧЕЙКИ БОЛЬШЕ НЕ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ... АНДРЕЙ СУХОВЕЕВ...»

Дед Никита, отогревая у печки заледеневшие валенки, кончает рассказ:

— ...А потом поезд загудел, затарахтел... И не слышал я, что она еще передавала.

Кто-то из ребят с сожалением вздохнул.

Волком взвыла вьюга в трубе. Никита прислушался, потом вдруг нагнулся к штанам и объявил:

— От атмосферных причин, они стали буры, а были ж синие, синие як моречко.

Ребята лежали молча и даже поморщились от надоевшего рассказа. Только один из них потянулся к деду и уцепившись за что-то наивно спросил:

— А с Врангеля сняты... эти, что ли?

Дед с презрением сбил его руку:

— О!

Петька сказал:

— Про штаны мы уже слышали, вы нам про Ольгу...

Петька с опаской приблизился, ласково попросил:

— Так вы так и не слышали, что еще она передавала?

Никита огрызнулся:

— Слышал... передавала, что все вы — дурни.

(Ребята подошли, боясь пропустить хоть одно слово).

— ...Кроме, говорит, Андрея и...

(Пауза, ребята напряжены).

И... вас, говорит, многоуважаемый Никита Ульянович...

Васька вдруг вспомнил:

— Ребята... а я и забыл... мне Андрей рассказывал... как он на аэроплане летал, и видел чудесную жизнь...

Васька вынул из кармана фотографию. Ребята увидели мир, представленный на полотне бульварного фотографа, где возвышались стройки, а над ними в уютном аэроплане летал важный Андрей.

И вот... пропеллером загудела вьюга в трубе, качнулась и поплыла земля. Мягкие блики закачались на лицах ребят и предстал дивный мир. Чудо-остров. Электрическая Хортица. По мановению одной только руки какого то слабосильного парня задвигались по пахоте чудовища о двенадцати лемехах... Заколосилась пшеница и девушки собирали васильки. У каждой в руке по цветку... Все в белых штанах. По берегу Черного моря. И звонит колокол, сзывая к обеду, а они лежат на соломенных креслах и ничего не хотят есть кроме фруктов... И дальше в страстном рассказе Васьки укрепилась вечная мужичья мечта, разновидность гоголевских галушек... Надо человеку только кнопку нажать — и будет вспахано поле... И сколько угодно у человека свободного времени, и чистый белый костюм.

— Мечта...

Дед Никита чмокнул губами.

Дзинь... В комнату вместе с осколком стекла влетел крепкий снежок... Ребята бросились к окну. Петька первый понял:

— Председатель гуляет...

Обидная иллюстрация к мечте. Федор — председатель колхоза, любивший выпить по всякому поводу, а если не было повода, то выпивавший и без него — во хмелю был достаточно буен. Сегодня же повод был действительно подходящий: Уехала...

Дзинь...

— Голубка моя коллективная...

Дзинь-дзинь... Федор стоял посреди вечеревшей улицы и бил тугими снежками окна клуба. Пьяные слезы текли по усатому лицу председателя.

Дзинь...

— Агрономша распрекрасная...

Когда было разбито третье окно, Никита Ульянович не выдержал и, лихо заломив теплую шапку, вспомнил горячие дни партизанщины.

— Орлы, окружай его, сукиного сына...

Орлы медленно двинулись на рослого председателя. Тот заметил начало военных действий и бросился вдоль улицы наутек. Председатель мчался во весь пьяный дух и гоготал, за ним неслись комсомольцы и выскочившие на шум колхозники. Никита Ульянович установил тактику боя.

— Васька... сигай с правого флангу...

И Васька «сигал» через чей-то плетень наперерез беглецу.

— Петька, заходи ему в тыл...

Петька уже начинал заходить, как навстречу Федору выскочил ласковый человек с уздечкой в руках. Председатель остановился и радостно закричал:

— Утятников, друг, выручай!..

Но Утятников не принял его в объятия. Взглянув на комсомольца, Утятников громко ответил:

— Какой я тебе друг, алкоголик ты разнесчастный...

Ответ был, очевидно, крайне неожиданным. Федор секунду обалдело смотрел, потом повернулся и крикнул ребятам:

— Вяжите меня, братцы... вяжите, или я лишу завхоза жизни...

Утятников первый накинул ему уздечку на плечи... И пленника потащили в правление. Бабы, перебегая от окна к окну, стучали:

— Председателя поймали... связали председателя...

У правления выросла толпа. В самом же правлении тесно.

Барахтающегося Федора привязали к столу и сочувственно обменивались репликами:

— Бить да бить бы его до захода солнца...

— Этак ты из председателя копию сделаешь...

— Да он и есть копия... А не человек...

— А уж она громогласная, эта копия, когда выпивши...

На стол, к которому привязали Федора, вскочил Никита Ульянович:

— Выражу великодушную мысль мою...

Федор, очевидно вообразивши себя на собрании, прибавил:

— Лишаю слова...

Но Никита не унимался:

— Великодушную мысль мою, и сделаем другого председателя...

Сразу замолкли. Сделать другого председателя, — не шутка.

Какой-то серьезный старик скептически отнесся к предложению:

— Не давать бы ему пить... окромя воды или чаю... он и этот хороший бы был...

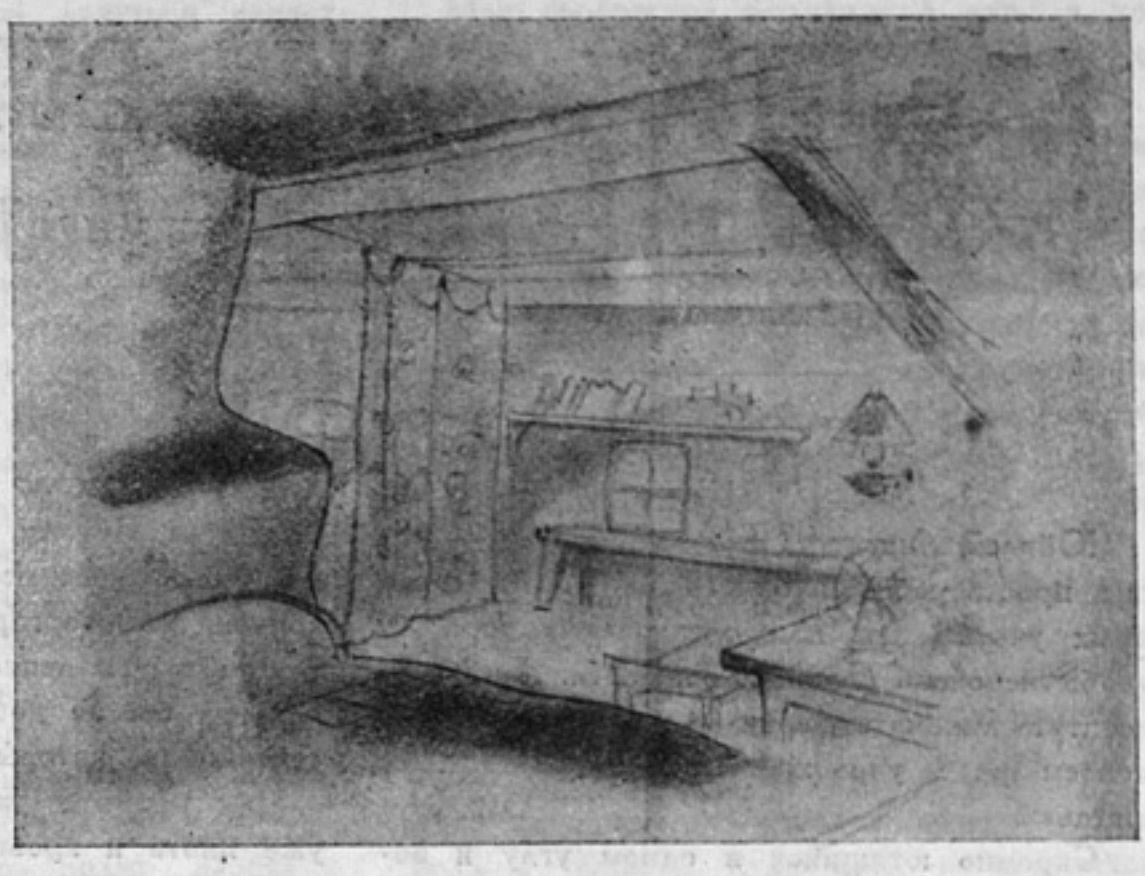
Это вызвало горячий протест комсомольцев. Васька очень обиженно начал:

— Да ведь чистый цирк с ним, соседние люди смеются с нас...

Петька поддержал:

— Спектакля...

Дед пытался навести порядок:



Мастерская Сашки. Эскиз худ. Н. Валерианова

— Члены, дорогие члены мои...

Но вмешался еще один маловер:

— А кого выберешь?

— Члены, члены мои дорогие...

— Андрея давай...

Пауза, потом хор комсомольских голосов:

— Андрея, Андрея Матвеевича Суховеева, сына...

— Стой!..

заревел отрезвевший Федор:

— А протокол ведет кто-нибудь?

— Вот чорт, пьяный-пьяный, а все-таки председатель по специальности.—Протокола действительно не велось. Никита почесал поясницу.

— Вопросик с зигзагой... Васька, бери карандаш.

Федор победно загоготал. Теперь Никита Ульянович чувствовал себя настоящим председателем собрания.

— Хоть это и не выборы, а предварительное обсуждение, но прошу ораторов слова брать...

Слово брали и без него. Никто, впрочем, кроме Никиты, не чувствовал себя на собрании. Васька кричал на кого-то и страст но доказывал:

— Андрей на одной железной дороге рублей сто пятьдесят проездил...

Ему помогал Петька:

— Факт, проездил... какую, брат, жизнь видел...

Какой-то грязный лохматый мужичонка неожиданно соглашался с комсомольцами:

— С Андреем поговоришь, что в баню сходишь... И польза и удовольствие...

Ему ответили:

— Видать, ты давно с Андреем не говорил...

Смущенный Андрей мялся на месте. Он скользил глазами с одного лица на другое, но не мог прочесть чужих мыслей. Андрей явно начинал волноваться. Тишина. Тишина. Только причитание пленника:

— Нет у Федора больше друзей...

Теперь Никита торопил замолчавших:

— Ну, кто слова просит?

Андрей подался вперед:

— Я скажу... про... себя...

Все удивленно повернулись к нему, а Федор прыснул со смеху:

— Про себя... г-гы...

Всем показалось это смешным. Смущенный Андрей не выдержал и бросился к двери. Это вызвало еще больше смеха.

Андрей выскочил на крыльцо, не глядя сел прямо в снег. К нему подбежали маленькие ребятишки. Шустрая девчонка потянула за рукав и задала вопрос:

— А на аэроплане страшно летать?

— Страшно...

не глядя ответил Андрей.

— Провалят, черти, не выберут...

И вдруг на крыльцо выскочил завхоз Утятников:

— Андрей Матвеевич, Андрей Матвеевич...

Лицо Утятникова сияло неподдельной радостью. Он протягивал руку Андрею...

Какой он хороший, этот Утятников!

(*Продолжение в следующем номере*)

ГТК—ГИК—ВГИК

Прошлое — настоящее — будущее

(К юбилею Института кинематографии) [1]

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Юбилей Института кинематографии — это не просто юбилей одного из многочисленных учреждений или организаций. Это — событие очень большой важности. Ведь Институт кинематографии — единственное в своем роде учреждение «в мировом масштабе».

Скромно ютящийся в одном углу и вокруг одной из башен прежнего старорежимного кабака «Яр», это учреждение не имеет себе равного ни в киновавилоне Голливуда, ни в бесчисленных новых Вавилонах остальных кинопроизводств.

Где корни этого странного обстоятельства — очевидно.

Это не недостаток средств у Америки, пленки — в Германии, желающих учиться— в Англии.

Подобный Институт мог зародиться и функционировать только в Стране советов.

И только здесь потому, что только в Стране советов снято и уничтожено основное препятствие, исключающее возможность подобного учреждения на Западе.

Только у нас, в стране социалистического соревнования, положен конец хаосу капиталистической конкуренции.

Только у нас традиционный сюжет, отражающий традиционные отношения в буржуазном обществе, традиционный сюжет об успехе, состоящем в том, что одному удается победить другого, поставлен в новое понимание.

Конкурируют двое. Один побит другим. Одному плохо, зато другому хорошо. Ура-ура другому.

И небывалый парадокс у нас (если смотреть с этих позиций). Конкурируют двое. Один побит. Другой победил. Другому хорошо. А первому плохо? Ничего подобного! Хорошо обоим. И это потому, что они не конкурируют. И в основном потому, что интерес их заключается прежде всего в общем деле. Потому, что этот интерес общего дела на первом месте. И побитый в соревновании так же горд, как и победитель. Не будь его собственного упорства, победителю никогда бы не добиться таких показателей успешности, которых он достиг.

Для нас это уже азбука. Для нас это уже плоть и кровь.

Но надо видеть, с каким недоверием, удивлением и изумлением европейский или американский кинорежиссер относится к тому, что наши мастера свои «профессиональные секреты» несут подрастающему молодому поколению. «Они же будут вам отбивать хлеб, — сквозит из каждой пары их удивленно раскрытых глаз, когда начинаешь рассказывать об Институте. — Зачем же вы это делаете?»

Мы это делаем и втягиваем других в это дело.

Хлеба в нашей стране хватит на всех. Собственническому же отношению в нашей психике давно положен конец. Независимо: ценности ли это материальные или ценности духовные, возникающие из долголетней практики и опыта. И только одно, беспокойство — хватило бы рук, голов и творческих темпераментов, чтобы заполнить производственные ряды во все увеличивающемся размахе растущей нашей кинематографии.

Инженеры обучают инженеров в любой стране. Техники — техников. Такова стадия деперсонализации этого искусства. Но нигде нет того, чтобы в организованном, обобществленном порядке творческий работник учил молодого творческого работника.

Потому что «творческий талант» есть билет в привилегированную касту сверхчеловеков. Потому что там деятельность творца «мистически» непонятна ему самому. Потому что в интересах своей активности кастовая немногочисленность выгоднее. Буржуазный коллекционер, обладающий некиим уникумом в своей коллекции, найдя дубликат ему, затратит любые деньги, дабы

[1] Это касается не всей истории ГИК в целом, а только того этапа, на котором мне пришлось непосредственно участвовать в строительстве и судьбе Института, то есть с 1928 года и по сие время.

уничтожить дубликат и остаться единственным обладателем.

Большой артист сделает все возможное, чтобы «затереть» начинающего малого.

А все потому, что и спрос на творчество ограничен. Потому, что театры и кино не открываются, а закрываются.

Потому что уровень требования на мастерство не растет, а падает. Потому что за пределами двух-трех положений звезд — требования не превышают весьма низкого уровня мелкобуржуазного вкуса.

Не то у нас. Необъятный размах и бесчисленность точек приложения творческой деятельности и творческой энергии. Театры и кино ширятся и по численности растут.

И что основное — растет спрос и требования на качество, на культурность, на квалифицированность достижения.

И это обстоятельство родит необходимость по-научному, исследовательски экспериментально подойти к вопросам творчества, творческого обучения и творческого воспитания.

Содрать флер кастовой мистики, которая подобно сбитым сливкам взбита вокруг творческих проблем, теории творчества и его практики.

Социально это возможно только у нас. Возможно только у нас и методологически.

Если ни один общественный строй кроме нашего не способен дать общественные и психологические предпосылки к подобного рода деятельности, то, с другой стороны, только наша социальная система обладает тем несокрушимым методом сдирания всех и всяческих оболочек таинственности и мистики с явлений, каким является наш метод Маркса—Ленина—Сталина.

В вопросах познания творческих проблем и процессов мы все еще в большой степени если не младенцы, то малолетки.

Но уже и сейчас исследование нашим методом данной области явлений раскрывает громадные горизонты в понимании того, что считалось божественной тайной. Если этот метод вносит полную ясность в область анализа и познания искусств, то он еще более замечателен в применении к «практической эстетике» — созидательной творческой практике.

И если по первой линии с каждым днем прорастают тома исследований, продолжающих ряды железного фонда марксистской классики по этим вопросам, то по второй линии действительно делаются только первые попытки и шаги.

Мое творческое молчание в кино в последние годы почти столь же популярно, как молчание Бабеля в литературе.

Должен прямо сознаться: меня губит Институт. Меня губит бешеное увлечение работой по исследовательской части. По раскрытию основных законов и закономерностей строения произведений, процесса их создания. И все это по линии наименее известного в этой области мастерства кино — в области наименее обследованной деятельности режиссера, как композитора звукозрительного комплекса картины.

Не знаю, может быть для творческого работника это страшно вредно. Может быть за это расплачиваешься отсутствием плодов собственного творчества. Может быть творческое онемение — награда тех, кто позволяет себе вводить анализирующий скальпель в области, куда вход воспрещается. Все может быть. Некоторые даже ехидно говорят Бернарду Шоу его же слова: «кто может — творит, кто не может — учит». Здесь не учитывается лишь одно. Учеба еще не вышла на стадию автоматического учительства. «Обучать» на данном этапе еще целиком означает «творить», ибо почти на голом месте надо создавать всю систему и весь метод творческого познавания искусства кинорежиссуры. И творчества, именно творчества в этой созидательной работе никак не меньше, если не больше, чем над собственной, творческой задачей.

Но зато что может с другой стороны сравняться с чувством исследователя, пионера, который собирает и стягивает опыт предшественников и современников для создания синтетической созидательной методики, вбирающей в себя высшие достижения в области искусств.

Только в тесном контакте с теми, кто растет, стремится, тянется, достигает, срывается и ошибается, только сообща с творчески устремленным молодняком возможно вникание в это действенное приложение к творчески созидательному процессу принципов великого наследия научного марксизма.

Старая пролеткультовская точка зрения о самопроизвольном зарождении великих художников из-за одной принадлежности к рабочему классу давно оставлена позади.

Учеба на творческого работника, учеба на режиссера очевидна для каждого, в ком говорит творческое вожделение.

Встретить этот творческий позыв молодняка победоносного рабочего класса, встретить его широко раскрытыми объятиями

собственного опыта и суммированного опыта старшего поколения кинематографистов, встретить не рассказами и производственными анекдотами, но опытом, сведенным в четкие методы, — вот те установки, которые неизменно должны стоять перед теми мастерами, которые видят пределы своего творческого участия в созидании советского кино дальше рамок кадров собственных картин.

(Это место одновременно и призыв. Призыв к более широкому вхождению в Институт всех тех мастеров, кому есть чем и в области опыта и в области знания поделиться с творческой молодежью).

Для нас юбилей — не повод для банкетов.

Для нас юбилей — нечто подобное плакатам эпохи гражданской войны с пальцем, торчащим из глубины прямо в зрителя — «А что ты сделал за это время?» Юбилей — это прежде всего отчет каждого перед истекшим отрезком истории. Отчет, неизменно начинающийся с признания того, что сделано еще слишком мало. Это не простая скромность. Это — естественное чувство, которое охватывает каждого, кто сравнивает то немногое или многое, что сделано, с тем перспективно необъятным, что остается сделать впереди.

Отчет Института двояк: людьми и делами, вышедшими из него. Многих людей впитало производство. Кроме больших мастеров — Пудовкина (которым может гордиться мастерская Кулешева), братьев Васильевых (которыми гордится моя мастерская), Головни и Волчка (которые делают честь операторскому факультету) ГТК и ГИК числят много и много работников разных калибров и специальностей, дружно вошедших в производственную семью.

Но не только в этом заслуги и задачи Института. Не только непосредственное воспитание и обучение кадров входит в его задачи.

Двигать самое понимание, методику и науку кинематографии — не менее важная задача Института. В равной мере, группируется ли эта работа в научных выкладках при кафедрах, в семинарах, при кабинетах или в специальном научном корпусе— НИС ГИК. Здесь в этом направлении тоже кое-что сделано, помимо конкретного творчества, исследовательского отзвука на непосредственные темы и проблемы текущего кинематографического дня, что в основном выполнено НИС, сделано немало и по линии общеметодологической и методической двумя факультетами: режиссерским и операторским. Здесь, пожалуй, надо отметить прежде всего тот решительный поворот, который Институт сделал с 1928 г. Выростая из техникума в отраслевую академию, факультет режиссуры все отчетливее растет в проведении двух тенденций, отсутствующих в деятельности ГИК на первых этапах.

Это — равнение на вуз вместо «артистических» студий, к которым всегда тянется учебное заведение, связанное с искусством.

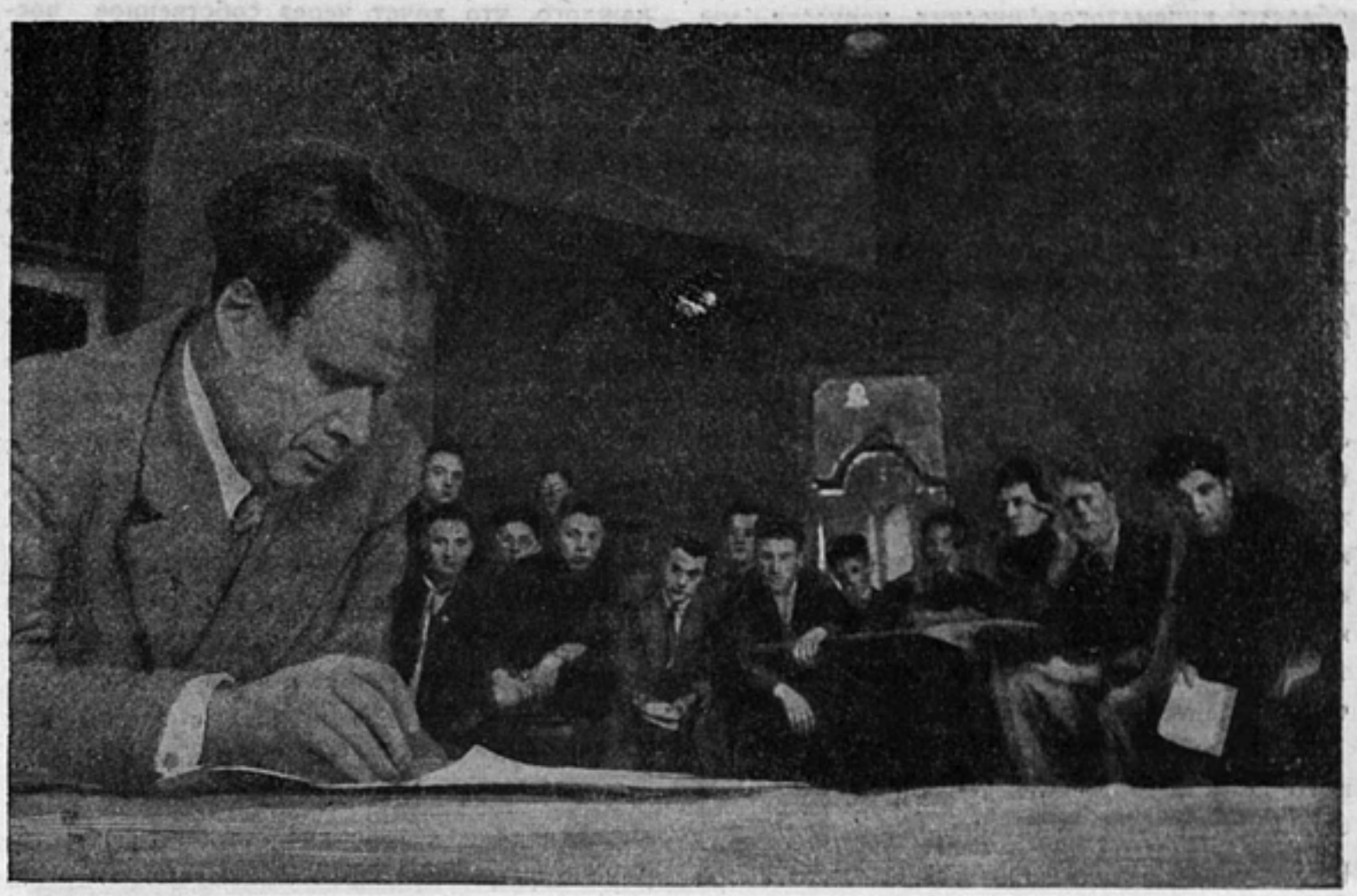
Это — равнение на связь кинематографии со смежными искусствами в отличие от прежней тенденции видеть специфику кино самозарождающейся из подозрительных понятий «фотогении» и некой особой «не помнящей родства» эстетики.

Только на базе теснейшего контакта с культурой литературы, театра, живописи, музыки, только в серьезнейшем учете новейших научных данных рефлексологии и психологии и примыкающих наук, учение о киноспецифике могло собраться в некоторую стройную и временно удовлетворительную систему изучения и познания.

Кафедрой режиссуры в 1932/33 году сделана большая работа по сверстке этих положений в ту первую подробную программу предмета теории и практики режиссуры, которую выпустил Институт. Этот документ, исчерпывающе или нет, является впервые сформулированным «кодексом» того, что должен проходить и знать кинорежиссер, чтобы выполнить те грандиозные задания, которые перед ним ставит практика.

Эта же программа включает в себя и ядро того метода обучения, который, как нам показывает учебная работа, повидимому наиболее приспособлен для творческого воспитания. Этот «сократический» метод, названный «режиссерским практикумом», уже излагался в «Советском кино».

Но на этом работа не прекращается. Данная программа растет дальше по двум направлениям. Она растет в ту громадную работу, которую сейчас ведет Институт по выработке нормального вузовского плана преподавания, исходя из линии данной ведущей дисциплины. Ведется работа по «синхронизации» всего комплекса преподавательских предметов и областей знания, необходимых режиссеру для всесторонней его деятельности. Этим кладется предел бессистемному хаосу нагромождения предметов, типичному для худших вузов.



С. М. Эйзенштейн на занятии со студентами режиссерского факультета ВГИК

Но путь, намеченный кафедрой режиссуры, перерастает пределы режиссерского факультета. Сейчас проведена коренная перестройка операторского факультета. В основу ее положены те же принципы, которые мы проверяем и разрабатываем за последние годы. Впервые за существование Института устанавливается крепкое содружество и совместная работа двух факультетов на базе единого теоретического понимания предметов и единого метода исследования и обучения.

Впервые совместными усилиями обеих кафедр проблема мастерства оператора подымается на подобающее ей место высококвалифицированной творческой работы, в отличие от недавней у нас и почти неизменной на Западе точки зрения на оператора как на «технического» работника, лишенного творческой самостоятельности и лица.

Но эта же работа растет еще и в другую сторону — в разработку для будущего полной нормальной программы художественного воспитания режиссера от первых этапов до степеней высшей квалификации.

Эта проблема захватывает уже области воспитания, лежащие за пределами режиссуры как таковой. В ней режиссура является лишь одной из возможных специальностей. И задача заключается в широкой постановке художественного воспитания вообще, которая помогла бы молодому человеку XX века расти в любую художественную профессиональную специализацию, в том числе и кинорежиссуру.

Разработка этой темы еще совсем в зачатке, но вехи ее уже отмечаются отчетливо.

И предпосылки к ним — долголетнее наблюдение студенческих биографий, анализ того, с чем студенты приходили в вуз, анализ соответствия их творческого роста.

Основная и первичная беда почти всех наших студенческих контингентов — это низкий общекультурный уровень поступающих. Никаким блеском одаренности и индивидуального таланта этот изъян не перекрыть. Общая же культурность, и культурность общехудожественная, пожалуй, наиболее нужны в области искусства как раз режиссеру. Этого требует многогранность гой профессиональной специфики, которую он представляет. И это — одна из серьезнейших проблем, которая стоит перед нашим молодняком.

Вчитываясь в биографии великих людей искусства прошлого, разбирая биографии тех, кто достигал и достигает большого в

области кинематографических искусств, мы почти неизбежно наталкиваемся на первое указание. «В детстве родительский дом такого-то часто посещали артисты, писатели, художники...» «Ребенок рос в окружении оживленного интереса к проблемам искусства со стороны родителей...» «Переселившись в дом дяди, большого любителя старины и искусств...» «С малых лет его приучали к рисованию и музыке...» и т. д. и т. п. В биографиях тех, кто был менее счастлив в домашней обстановке, неизбежно возникает для XVIII века «свободомыслящий аббат, вселивший мальчику увлечение классической древностью». В начале XIX века — это пленный француз, приучающий к скрипке и французской литературе; немец-учитель, пленяющий воображение увлечением Ренессансом, и т. д.

Наш молодой творческий работник подобного детства не знал. Его мать не украшала собой литературного салона. Отец не покровительствовал музам. Мать героически работала в самые тяжелые годы на заводе. Подрастая, с малых лет он втягивался в упорную работу по ликвидации разрухи. Молодым парнем уже жил в атмосфере лихорадочной стройки, ликвидации прорывов и ликвидации классового врага. Он полон ценнейшего непосредственного опыта участия в создании замечательнейшей социалистической действительности. Но он не успел узнать Диккенса или Флобера, в то время как биографии прежних времен рассказывают о будущих поэтах, в детские годы проглатывающих горы «запретных авторов» в дедовских кабинетах. Иностранные языки ему были чужды почти до зрелого возраста, тогда как иной будущий художник в детстве не мог с точностью установить, который из трех языков, которыми он владеет, наиболее ему близкий и родной.

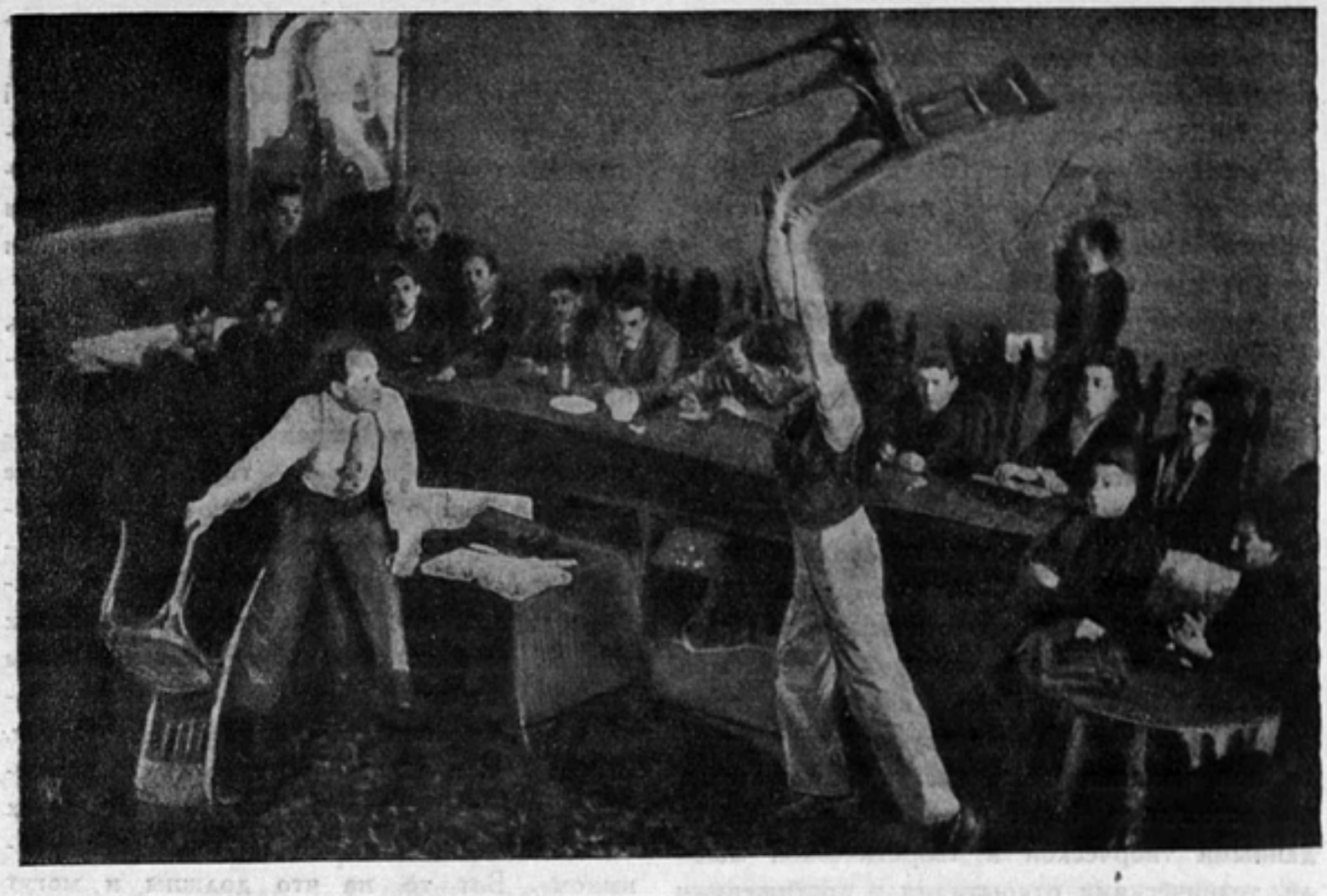
Немало мы знаем биографий великих людей, и не согретых лаской муз, любезно склонявшихся над их колыбелью. Тогда их биографии полны лихорадочного недоедания, безумных ночей, проведенных над книгой при сальной свечке, фантастическим «добором» знаний и культурности в зрелом возрасте, так как печальное их детство не могло их снабдить всем этим своевременно.

А без этого нельзя. Все равно без бессонных ночей, без ежечасной фанатичной учебы не обойдешься. Кто получил больше знаний в детстве, тот тратит меньше сил. Кто их не получил, тот должен их добирать. Но некоторый комплекс первоначального накопления неизбежен и необходим для каждого, кто хочет через собственное восприятие тем или иным путем выразить действительность. Не имея культурной базы, он будет обречен на жалкий лепет, может быть достаточный в примитивных условиях, но убогий в окружении тех требований, которые ставит растущая страна строящегося социализма.

Как быть? Как поступить? Этих первичных питающих окружений нет. Их не воссоздашь. Мало того, в тех прошлых формах они совершенно непригодны на сегодняшний день. Немало попадется студентов, вернее попадалось студентов, из так называемых «интеллигентских семей», выросших на тех же Бахах и Бетховенах, Брюсовых и Блоках с малых лет. Казалось бы — чего лучше. Этим голубчикам в первую очередь и забивать тех, кто пришел с завода или из колхоза, никогда не читавших Бальзака или Марка Твэна. И примечательно: «правда» оказывалась всегда почти на стороне вторых. Творческая мощь, энергия, подлинная учеба, а не «первоученичество», «успеваемость» оказывалась именно на их стороне. Представители молодого класса, взявшего власть в свои руки, — они и в творчестве хозяйски брали и берут крепости познания. Гораздо глубже, сочнее, оригинальнее и сильнее, чем те, кто под всем багажом набранного лишен этих основных живительных предпосылок. Это соображение — результат опыта целого ряда лет работы с советской молодежью (частично и с зарубежной, где мне приходилось проводить лекции и семинары).

Но культурный изъян болезненно бьет и студента и руководителя. Тормозит ход учебы. Лишает возможности ассоциативного закрепления материала в сознании и в чувствах. Возврата к культурному питомнику «интеллигентской» или «аристократической» семьи нет. Зато есть путь другой. Подлинной семьей нашей стала наша социалистическая общественность. И ей через систему общественной организации надо заместить и восполнить этот нужнейший слой питающего окружения, одинаково нужного произрастающему зерну, и формирующемуся чувству, и сознанию будущего созидателя культурных и художественных ценностей.

Очевидно, что речь идет о создании первых звеньев учебы с художественным уклоном. О создании цепи низших и средних школьных звеньев, где, наравне с общекультурным образованием, предрасположенный к искусствам человек получал бы тот комплекс сведений и знаний, которыми р



На занятии 4-го выпускного курса режиссерского факультета ВГИК

былое время ребенка окружала «артистическая семья», где «бывали поэты, художники, артисты».

Следовало бы в последовательно-плановом порядке восстановить вновь тот тип специальных единичных школ для художественно одаренных ребят среднего и старшего возраста, которые, хотя и непоследовательно и спорадически, все же возникали в первые годы революции.

Такие школы — низшие звенья художественного воспитания — выпускали бы молодежь, ровесников тем, кто стремится в технические вузы, но с программой и путем в сторону специальностей прежде всего творческих. Если первые оканчивают свои школы подкованными во всех тонкостях предпосылочных знаний к искусствам всех типов инженерии, то эти имели бы особый багаж особых познаний в области гуманитарных наук и владения предпосылочной квалификацией графики, музыки, движения и пр., чтобы итти по линии иных искусств. Специализации в подобных школах не должно и не может быть, но окончивший учащийся должен быть культурно подготовлен к тому, чтобы в равной мере быть пригодным для вуза художественного, архитектурного, литературного, музыкального или кинематографического.

По линии кинематографии его бы ожидал нормальный четырехгодичный вуз. От него не требовали бы при приеме специальных знаний по фотохимическому процессу или по оптике. Если бы хватило времени, то он изучил бы это дело на режиссерском или операторском факультетах.

Но зато на втором курсе Института не выяснилось бы внезапно, что он не читал «Мертвых душ» или «Отца Горио» (а я такие случаи знаю по нашему Институту). С ним не случалось бы того позорного обстоятельства, что, отбарабанив вам в безупречнейшей фразеологии историю литературы, марксистскую оценку того или иного литературно-общественного явления, ему бы потом приходилось сознаваться, что самих разбираемых произведений он... в глаза не видал. Однако и такие случаи нам в вузе более чем известны. Ведь если наши высшие органы выносят постановления о перестройке преподавания географии и истории, то распространение того же принципа по областям, не упомянутым в постановлениях, отнюдь не всегда проводится в жизнь тут же и сразу же.

Четырехгодичный курс по проработанной и выстраданной нашей институтской практикой программе в условиях подобных предпосылок был бы более чем достаточен для воспитания действительно квалифицированных кадров режиссерских специальностей.

И звание режиссера требовало бы лишь некоторого добавочного практического производственного искуса, предшествующего окончательному «рукоположению».

Третьим звеном, уже не обязательным, а исключительным для тех, кто желал бы достигать высших степеней квалификации и специализироваться по научной работе над проблемами кино, была бы Академия.

Это было бы уже место не только получения знаний, но и место активно творческой учебно-экспериментальной и экспериментально-научной работы. Это было бы место, где от случайного практического опыта могли бы в условиях коллективной научной среды и лабораторной обстановки подниматься до методологического обобщения. Где эти данные могли бы входить и двигать знание и стиль советского кино вперед и дальше. Такая двухгодичная работа при наличии экспериментального ателье и постоянного ознакомления с новейшими данными творческой и теоретической мысли, техническими открытиями и достижениями, была бы превосходной предпосылкой к подготовке работников действительно наивысшей квалификации и предпосылкой к тому, чтобы самую культуру нашего кино поднять до недосягаемых высот.

Это было бы подлинным осуществлением лозунга о неразрывности практики с теорией, которая нуждается в такой же творчески прочувствованной базе — Академии, как нуждается в производственной базе—фабрике само производство картин. Академия раскрывала бы двери для тех, кто годами практики приводился бы к необходимости теоретического осмысления и суммирования своей работы, кто хотел бы принимать участие в дальнейшем научном планировании творческих перспектив развивающихся проблем кинематографии.

Такие три звена культурного формирования кинематографистов, я думаю, целиком обеспечивали бы решение проблемы создания основных кадров кинопроизводственников. Вундеркинды-самородки, в зависимости от роста и одаренности, всегда могли бы найти в одном из этих трех звеньев опору и помощь в «доборе» знаний для их исключительных биографий.

Таковы абрисы будущего. Проверяя и взвешивая, дебатируя и уточняя в вопросах планирования пятилетки нашего Института, мы будем видоизменять и вырабатывать будущие контуры нормального воспитания кинокадров.

В этом нам очень поможет как самый Институт, так и творческое соучастие слушателей той Академии кинематографии отраслевого типа, которая в юбилейные дни Института и всей советской кинематографии в целом начинает свою деятельность.

Задачи, стоящие перед этой Академией, несколько иные. Они прежде всего — оперативные. Они состоят в том, чтобы собрать и двинуть вперед те кадры кинорежиссеров и режиссеров театра, которые стоят на пороге к завоеванию высшей квалификации. В Академию пойдут люди большого творческого и производственного опыта, в лихорадочной работе производственных лет не имевшие времени сделать со своим опытом необходимейшего — систематизировать его, пересмотреть, привести в систему, добрать то в области методологии, теоретических и практических знаний, что в их опыте заменялось лишь практическим «навыком». Вот то, на что должны и могут рассчитывать поступающие слушатели Академии.

Ознакомиться с материалами того, от чего непосредственной практикой они были отделены и оторваны, восполнить недостающее по основным нормам требований к режиссеру и изучить то новейшее и лучшее, что в этом деле появилось и появляется, — вот что должно явиться вкладом Академии в их творческие биографии.

Коллективная работа над этим совместно с лекторами-руководителями и отдельными мастерами на производстве, к которым будет практиковаться индивидуальное прикрепление согласно личной творческой склонности, — вот те формы деятельности, в которых это будет достигаться.

Таковы, примерно, те формы и пути работы, которые наш Институт вырастил и проводит в годы своего окончательного формирования и созревания. Вот, примерно, и абрис тех перспектив, куда он намерен расти дальше.

За годы существования института проделана большая работа.

Впереди, чтобы быть на высоте все растущей и развивающейся кинематографии, чтобы итти в ногу с необыкновенной страной, строящей самое замечательное будущее для всего человечества, — работа еще более громадная.

Новые люди
советской кинематографии

К. ГАВРЮШИН

История советской киношколы отражает процесс развития и укрепления советской кинематографии.

Появление в 1916 году трех-четырех студий отдельных режиссеров для подготовки актеров экрана характеризует всю систему кинообразования дореволюционной России. Все остальные творческие и технические работники кино готовились в порядке непосредственной практики или, в лучшем случае, путем индивидуального ученичества.

Режиссеры вырастали из художников-декораторов или из театральных работников. Некоторые приходили к режиссерской работе, начиная свою карьеру с мальчика, бегающего за папиросами, продвигались на должность помрежа и наконец получали самостоятельные постановки.

О какой-либо серьезно организованной подготовке творческих и технических работников говорить было бесполезно, ибо кинопредпринимателям и акционерным обществам было не до того: они должны были всячески ускорять производство продукции, захватывать районы проката, конкурировать с соседними фирмами выпусками сенсационных фильмов и боевиков сезона. Кроме того русские фирмы приглашали специалистов кино из-за границы, платили им большие деньги, получая возможность подучить около них отечественных самоучек.

Невысокий уровень требований, предъявлявшийся в дореволюционное время к кинопродукции, позволял предпринимателям с необычайной легкостью решать все художественно-творческие задачи. Сценарий писался в несколько дней и немедленно начинались съемки.

«Маститые» режиссеры иногда просто записывали карандашом на манжете основные моменты сценария и выезжали на съемки. Роль сценариста была крайне незначительной, тем более что русская кинематография базировала свое производство в значительной мере на инсценировке литературных произведений.

Эти принципы работы и способы подготовки людей для кинопроизводства перешли вместе с основным составом киноработников в советскую кинематографию и продолжали по инерции некоторое время развиваться в этом же направлении. А. С. Вознесенский открыл в 1918 году студию для подготовки актеров в Ленинграде, а в Москве в том же году организовал студию режиссер Б. В. Чайковский. Областной петроградский фотокомитет в противовес частным студиям открыл в том же году Школу экранного искусства, а Всероссийский фото-кинокомитет создал в Москве 1-ю Государственную школу кинематографии. Оба государственных учебных заведения готовили только актеров, но этим уже было положено начало развитию кинообразования и по другим специальностям.

Уже в 1919 году в Петрограде открылся Высший институт кинематографии и фототехники. Школа экранного искусства выпустила 131 киноактера, окончивших одногодичный курс.

Расширение производства фильмов повлекло за собой увеличение потребности в киноактерах, и, начиная с 1920 года, появились частные киностудии в Одессе, Тифлисе, Баку, Ростове-на-Дону и Саратове.

Однако стихийный рост частных и государственных учебных заведений, готовящих киноактеров, привел, с одной стороны, к тому, что все они почти в равной степени влачили жалкое существование, а с другой стороны — к тому, что подготовка актеров шла без учета реальной потребности и калечила людей, ибо большинство не находило себе применения на производстве.

Такое состояние кинообразования можно объяснить отсутствием должного внимания к этому делу органов НКПроса и киноорганизаций. Однако партия даже в период наибольших трудностей зорко следила за делом развития кинообразования, своевременно отражая многочисленные попытки ликвидировать киношколу.

Из коллективов, организовавшихся в процессе развития киношколы, необходимо отметить группу актеров, возглавленную Л. В. Кулешовым, и киностудию Чайков-

ского. Из первой группы выросли В. Пудовкин, Б. Барнет, Л. Оболенский, С. Комаров, А. Хохлова и др. Студия Чайковского дала Дзигана, Н. Кутузова, Б. Зорич, Ю. Геника и др.

В развитии киношколы в 1924 году наступает перелом. Московский ГИК под давлением все растущих потребностей производства организует операторский факультет. Открывается Одесский кинотехникум с актерским и техническим отделениями.

Характерным для киношколы того периода был отрыв ее от производства. Это обусловливалось, с одной стороны, тем, что производственники по установившейся традиции дореволюционной кинематографии не желали признавать новый источник творческих сил, а, с другой стороны, сама киношкола, вернее ее руководители относились с презрением к «самоучкам», работавшим на фабриках, и не видели необходимости связи с производством.

Такие взаимоотношения между школой и производством можно было наблюдать до 1926 года, когда наконец производственников заставили принимать студентов киноучебных заведений на практику, а первые выпуски Московского ГТК и Ленинградского кинотехникума (1927 г.) были уже встречены руководителями кинопроизводства более приветливо, особенно после снятых на пленке и просмотренных этюдов.

Новые силы влились из школы на производство. Московский ГТК выпустил 43 актера, 15 режиссеров, 19 операторов и 8 кинолаборантов.

Индивидуальное ученичество в области подготовки технических кадров низшей квалификации не давало должного эффекта в силу чрезвычайно возросшего спроса на киномехаников. Значительный сдвиг в этом направлении был достигнут в 1928 году, когда в 10 крупных городах РСФСР профобрами губернских отделов народного образования были созданы курсы по подготовке киномехаников для деревенских передвижек. Курсы работали по единой программе, изданной Главполитпросветом НКПроса. В этом же году начали функционировать заочные курсы ОДСК, под общим руководством Главпрофобра, по подготовке киномехаников, сценаристов и инструкторов-организаторов фотокружков. Киномехаников таким образом довольно успешно подготовляли обе системы — заочная и стационарная. Сценаристов ОДСК подготовить конечно не удалось, так как создать квалифицированного сценариста из малограмотного человека при заочной системе обучения и отрыва от кинопроизводственного процесса — невозможно. Фотоотделение заочных курсов ОДСК работало с большим успехом. Возможность при наличии фотоаппарата на практике проверять полученные знания сыграла решающую роль, и в этой части ОДСК удалось поднять на довольно высокий уровень фотокультуру значительного количества молодежи, причем некоторые из них стали впоследствии кинооператорами, корреспондентами Союзкинохроники.

Дальнейшие шаги в области подготовки кадров и создания научной базы для кино были предприняты в период реконструкции советской кинематографии, когда начали строить свои пленочные фабрики, ко-

Урок музыки на сценарном факультете ВГИК 1934 г.

Съемка этюда студентами третьего курса операторского факультета ВГИК 1934 г.

гда начали создавать научные учреждения советской кинематографии. К этому же периоду относится момент появления первых слушателей в Институте красной профессуры (ЛИЯ), интересующихся вопросами кино, и создание аспирантуры по кино в ГАИС (Государственной академии искусствознания).

Создается Ленинградский институт по подготовке киноинженеров по эксплоатации. Этим было положено начало созданию своих киноинженеров, которых до сего времени у нас совершенно не было.

По инициативе В. А. Сутырина был создан первый и тогда единственный в мире Научно-исследовательский кино-фотоинститут, перед которым поставили ряд ответственных и сложных задач. Нужно было подойти с научной точки зрения к создавшемуся тогда производству кинопленки, разрешить целый ряд насущных вопросов звукотехники, съемки, проекции и конструкторских задач. Впервые пришлось формировать научные кадры, создавать экспериментальные лаборатории, оборудовать научные кабинеты, ставить и одновременно решать важнейшие проблемы технической реконструкции и строительства советской кинематографии.

В 1931 году при НИКФИ был создан Институт аспирантуры. Вначале это была аспирантура сектора методики, методологии и организации производства фильмов. Вследствие перевода этого сектора в 1931 году в систему ГИКа туда же была передана и аспирантура. В ГИКе к этому моменту уже существовала аспирантура при кафедрах. Передача из НИКФИ в ГИК сектора по творческим вопросам превратила НИКФИ в институт, исследующий только технические проблемы, что позволило в свою очередь создать аспирантуру по научно-техническим дисциплинам.

В итоге к 1933 году мы имели развернутую систему высшего образования по кино. В этот же период развертывается в небывалых масштабах работа по повышению квалификации кинопроизводственников, по овладению техническим минимумом в фото-кинохимической, в киномеханической промышленности и на фабриках, производящих художественные, технические и хроникальные фильмы. Повышенные требования, предъявляемые к каждому работнику советской кинематографии новыми задачами дня, и общая для нашей страны жажда к знаниям повели к тому, что разнообразные формы повышения квалификации стали широко распространяться.

Наконец в 1934 году в системе кинообразования наметился ряд существенных изменений. Реорганизация ГИКа, проведенная по приказу ГУКФа, перевела дело подготовки киноактеров из стен специального учебного заведения на кинофабрики. Режиссерские мастерские фабрик получили возможность непосредственно подбирать и воспитывать нужных актеров. До сих пор было наоборот: один-два режиссера, преподававшие в ГИКе на актерском факультете, решали вопросы подбора актерских кадров для всех других режиссеров без какого бы то ни было учета их индивидуальных требований. В результате мы имели такое положение, что большая часть окончивших актерский факультет ГИКа не находила се-

Четвертый курс режиссерского факультета ВГИК на занятиях по дикции в новом звуковом ателье 1934 г.

бе места на производстве и вынуждена была переквалифицироваться внутри кинопроизводства (на помрежей, помоператоров, обслуживающий персонал) или уходить из кинематографии.

Не менее существенным является повышение уровня требований к поступающим на режиссерский факультет ГИКа. Случайный состав людей на режиссерском факультете давал в результате большой отсев на производстве. Люди, пришедшие в ГИК с недостаточным уровнем развития, с невыявившимися творческими способностями, за время учебы в ГИКе успевали приобрести только минимум профессиональных знаний, необходимых режиссеру. Та сумма знаний, которую им удавалось приобрести за время пребывания в ГИКе, не давала возможности сразу и крепко становиться на ноги в производстве в силу недостатка общей культуры. Именно в силу этих причин из 70 режиссеров, вышедших из стен ГИКа, только одна треть работает по специальности. Поэтому теперь установлены повышенные требования при приеме на режиссерский факультет, и соответствующее изменение программы преподавания позволит обеспечить выпуск действительно высококвалифицированных режиссеров для производства.

В прошлом, 1934, году состоялся первый выпуск аспирантов, окончивших Институт киноведения ГАИСа в Ленинграде (Бубрик, Крынкин, Марченко, Ромицин, Ростовцев) и в октябре этого же года окончили курс первые шесть аспирантов Научно-исследовательского сектора ГИКа (Алексеев, Гаврюшин, Никандров, Росоловская, Шаблеев, Широков). Таким образом мы уже имеем людей, получивших специальное высшее образование, могущих работать как в области научного исследования, так и на практической работе.

Большинство окончивших аспирантуру (ГИКа и ГАИСа) работает над диссертациями, что дает право думать, что в 1935 и 1936 годах появится ряд достаточно серьезных научных работ по вопросам кино.

Наши успехи и достижения не могут и не должны исключать борьбы с недостатками как в самой этой системе, так и в вопросах повышения квалификации специалистов, оканчивающих наши вузы и техникумы. И если мы от обучения только одних актеров в 1919/20 году перешли к систематической подготовке всех основных кадров кинематографии до киноинженера и научного работника, то тем более необходимо теперь сконцентрировать все свое внимание на качестве подготовки киноработников.

В любом наркомате союзного значения заботятся о всей системе подготовки кадров, включая и национальные республики, а в секторе кадров ГУКФа нельзя найти даже основных, элементарных сведений о подготовке кадров на Украине или об использовании окончивших киноучебные заведения в системе «Межрабпомфильма».

Такое положение вряд ли может способствовать дальнейшему улучшению дела подготовки кадров. Необходима коренная перестройка всей системы планирования дела подготовки кадров на основе большевистской упорной работы по воспитанию настоящих высококвалифицированных творческих и технических работников, способных к дальнейшим завоеваниям на фронте строительства кинематографии.

В. А. Шнейдеров

ДЕСЯТЬ ЛЕТ РАБОТЫ В КИНО

Б. М. ДЕМБИЦКИЙ

Среди всего многообразия жанров кинопроизведений особое место занимает экспедиционный фильм. Этот род фильма может быть очерковым, сюжетно-игровым, научно-фантастическим и комедийным, одновременно оставаясь фильмом в основном экспедиционным, краеведческим и этнографическим.

Режиссеры, делающие экспедиционные фильмы, сильно отличаются от обыкновенных режиссеров, работающих над обыкновенными фильмами. Они должны быть профессиональными путешественниками, охотниками и организаторами экспедиций.

История советского экспедиционного фильма невелика. Первый такой фильм был заснят в 1925 году режиссером В. Шнейдеровым, включенным в состав первого большого советского перелета: СССР — Монголия — Китай.

И вот за 10 лет советский экспедиционный фильм охватил своей работой многие страны заграницы (Аравия, Афганистан, Персия, Турция, Китай, Монголия, Япония и т. д.), охватил все далекие окраины огромного Советского союза (Памир, Арктика, ДВК, Алтай, Тянь-Шань, Чукотка, Камчатка, Сахалин и т. д.).

Много режиссеров бралось за экспедиционные фильмы, но, сделав одну и испытав специфические трудности в этой области, возвращалось к своей обычной работе. У многих экспедиционная работа была случайной. Только несколько человек осталось неизменно преданными этому делу, и среди них режиссер Владимир Адольфович Шнейдеров, первый краснознаменец среди творческих работников советской кинематографии.

Владимир Шнейдеров начал работать в кинематографии в 1924 году, посланный партией на укрепление этого участка работы, в те времена еще очень слабого. Начав работать в аппарате акц. о-ва «Пролеткино», Шнейдеров вскоре перешел на производственную работу, работая в разных цехах и став наконец заведующим монтажной. Здесь он начал учиться монтировать фильмы, сделав несколько коротко-метражек из фильмотечного материала.

В 1925 году правительство отправляло в Китай через Монголию свою первую большую воздушную экспедицию. Это был первый опыт группового полета над сибирской тайгой, над бурным Байкалом, через пески Гоби и горы Китая. В состав экспедиции была включена киночасть в составе режиссера и оператора. Оператора нашли довольно легко. С режиссером получился затор— никто из старых маститых режиссеров не соглашался лететь «на верную гибель». Молодых режиссеров не было. И вот в силу создавшихся обстоятельств зав. монтажной т. Шнейдеров был назначен режиссером будущего фильма. Так же, как руководство экспедиции и летчики, впервые вылетавшие в такой перелет, молодой режиссер был уверен, что он свою задачу выполнит во что бы то ни стало. Так и случилось. Экспедиция, несмотря на аварии и трудности, была доведена до конца, заставив многих и многих за границей с удивлением констатировать, что большевики, оказывается, научились далеко летать, да еще на своих моторах.

Поставленный Шнейдеровым фильм сделал его режиссером. Экзамен был выдержан. Фильм, названный «Великий перелет», с огромным успехом прошел по СССР и был продан почти во все страны Европы и Америки.

Окончив в Пекине съемки самого перелета, В. Шнейдеров отправился в Шанхай и оттуда в Кантон, в самую гущу гражданской войны, для засъемки страны и происходящих в ней событий, приковывавших к себе внимание всего мира. Путешествие не было легким. Шнейдерова несколько раз арестовывали, пытались конфисковать и просто украсть пленку и т. д. Пришлось побывать и на фронте гражданской войны и в гуще уличных событий. Экспедиция, не-

смотря на все трудности, удалась. С большим трудом заснятый материал был доставлен в Москву, войдя в сделанные Шнейдеровым фильмы «Великий перелет», «Южный Китай» и др.

По окончании работы в экспедиции, выпустив сделанные фильмы, Шнейдеров уже задумал новую экспедицию, но снова был поставлен партией на руководящую административную работу в аппарате кинопроизводства — назначен зам. директора фабрики «Межрабпом-Русь». Только в 1928 году, когда сформировалась большая советско-германская высокогорная Памирская экспедиция, Шнейдерову удалось снова перейти на экспедиционную работу, возглавив киночасть экспедиции, двинувшейся исследовать таинственное «белое пятно» высокогорного Памира.

Экспедиция была исключительно трудной. Но киноработники не отставали от лучших советских и германских альпинистов и со своими тяжелыми аппаратами, падая от усталости и головокружения на высоте более 6 000 метров, снимали работу экспедиции. Несколько месяцев Шнейдеров, оператор И. Толчан и носильщики прожили в горах, мерзли и моментами голодали, снимая все этапы экспедиционного похода. В итоге всей работы экспедиция сделала ряд сенсационных открытий, а киночасть, возглавляемая Шнейдеровым, выпустила фильм «Подножие смерти», с успехом прошедший в СССР и проданный во многие страны.

В следующем, 1929, году Шнейдеров по согласованию «Межрабпомфильм» с германской пролетарской киноорганизацией «Прометеус» организовал свою экспедицию в Южную Аравию, в независимое арабское государство Эль-Иемен. В этой стране никогда не было киноаппарата. Попытки иностранных киноорганизаций проникнуть в страну встречали резкий отпор со стороны властей. Рядом сложных маневров Шнейдерову удалось вместе с оператором Толчаном через Турцию и Египет проехать в Иемен и убедить местные власти в искренности своих намерений и в том, что цель экспедиции и засъемки страны

Налево фото из фильмов режиссера В. Шнейдерова.
Сверху вниз: „Великий перелет“, „Эль-Иемен“—сцена у водопоя (опер. Л. Толчан), „Подножие смерти“ (опер. Л. Толчан), „Большой Токио“

направлены только на пользу самой стране. Шнейдерову было разрешено остаться в стране, снимать на побережьи, а затем совершить путешествие вглубь страны, в недоступную для иностранцев столицу ее — Санаа. В итоге экспедиции были созданы фильм «Эль-Иемен» и ряд короткометражек.

Так же, как и предыдущие фильмы, «Эль-Иемен» успешно прошел на советских и заграничных экранах.

В 1931 году режиссер Шнейдеров организовал экспедицию в малоисследованные области хребтов Тянь-Шаня, где снял свой первый звуковой фильм «На высоте 4 500». Этот фильм уже значительно отличался от сделанных ранее фильмов. До этого фильма Шнейдеров делал вещи очеркового порядка, называя их «социально-этнографическим очерком». Сейчас Шнейдеров сделал сюжетный фабульный фильм по заранее разработанному сценарию, с участием в экспедиции и съемках группы актеров, подобранных из числа спортсменов и альпинистов. В следующем, 1932 году, по приглашению начальника экспедиции О. Ю. Шмидта, в 1928 году участвовавшего в советско-германской экспедиции на Памир, т. Шнейдеров был включен в состав экспедиции на ледоколе «А. Сибиряков», отправившейся из Белого моря в Тихий океан через льды Арктики.

Этот поход стал историческим. Впервые в истории мореплавания Северо-восточный проход был пройден в одну навигацию.

Шнейдеровым был сделан в походе полнометражный звуковой сюжетный фильм «Два океана» (поход «Сибирякова»), выпущенный на экран в звуковом и немом вариантах. За участие в этом походе режиссер Шнейдеров был награжден правительством наряду с другими участниками экспедиции орденом Трудового красного знамени Союза ССР, став первым киноработником, удостоившимся этой высокой награды. По окончании экспедиции на «Сибирякове» Шнейдеров на обратном пути со всей группой остался в Японии, где заснял первый советский фильм об этой стране — «Большой Токио». Музыка к фильму была написана знаменитым японским композитором г. Косак Ямада.

Закончив работу над полярным, японским и несколькими короткометражными фильмами, Шнейдеров приступил в 1934 году к новому экспедиционно-приключенскомму звуковому фильму по материалу писателя А. Перегудова, организовав большую экспедицию на Алтай. Развивая линию, начатую фильмом «На высоте 4 500», взяв квалифицированных актеров, пригодных для трудной экспедиции, Шнейдеров провел всю съемочную работу над фильмом «Золотое озеро», приступив сейчас к монтажу и работе над звуком.

Режиссер Шнейдеров, специализировавшись в области экспедиционного фильма, за 10 лет своей творческой работы приобрел большой багаж опыта в этой сложной, тяжелой, не всякому человеку доступной работе. Им сделано на аэроплане, поезде, пароходе, верхом и пешком более 150 000 километров пути, им выпущено на экраны нашей страны и заграницы до 25 000 метров полезной продукции (26 картин, считая с короткометражками), им написано 5 книг технического и очерково-экспедиционного характера.

Фильмы Шнейдерова, показывающие разные страны и отходящий в прошлое быт далеких окраин, показывающие ставшие историческими путешествия и походы, прославившие нашу страну на весь мир, не стареют. Пройдет много лет, и эти фильмы,— пусть это будет открытие «белого пятна» Памира или открытие Северного морского пути на «Сибирякове»,—будут смотреться с неослабевающим интересом, войдя в «золотой фонд» советского и мирового экспедиционного фильма.

Недаром за границей в некоторых странах эти фильмы вошли в списки пособий при изучении мира и рекомендованы для высших и средних учебных заведений.

Кинохроника
вчера и сегодня

Р. КАЦМАН

„С энтузиазмом, рукой, которая аплодировала, я свидетельствую свое восхищение моим друзьям и товарищам из Союзкинохроники.

Анри Барбюс“.

Эпиграф взят нами из записи, сделанной нашим другом, большим революционным писателем Анри Барбюсом на Московской фабрике Союзкинохроники после просмотра номеров «Союзкиножурнала». Уже на вокзале Барбюс горячо и радостно приветствовал встречавшего его кинооператора. В двадцать седьмом году Барбюс вот также увидел на вокзале оператора кинохроники и первому ему крепко жал руки. «Совкиножурнал» № 39/97 познакомил тогда всю страну с образом пламенного революционера и писателя.

С того времени прошло семь лет.

За эти годы гигантски выросла наша страна, над которой развиваются победные знамена пятилеток. И вместе со всей страной выросла советская кинематография, выросла советская кинохроника.

Вместо одинокого немого «Союзкиножурнала» сейчас шесть раз в месяц в немом и звуковом изданиях выходит завоевавший огромную популярность и любовь зрителя «Союзкиножурнал», взволнованно запечатлевающий каждый победный шаг страны. И аплодируя «Союзкиножурналу», поседевший за эти годы непримиримой борьбы с фашизмом всех стран, с врагами СССР, Анри Барбюс аплодировал победам нашей страны. Появление на экране любого капиталистического кинотеатра Запада или Америки советской кинохроники всегда сопровождается шумным и восторженным проявлением симпатии Советскому союзу, часто превращается в боевую революционную демонстрацию. Кинотеатры капиталистических стран оглашаются звуками «Интернационала». И с пением «Интернационала» зритель выходит на улицы.

Об этом рассказал нам Барбюс, только что совершивший, не выходя из маленького просмотрового зала Московской фабрики Союзкинохроники, необычайное путешествие по семи республикам нашей прекрасной страны, увлеченный этим путешествием, искренне обрадованный успехами советской кинохроники.

Есть все основания радоваться ее успехам.

Она родилась в боях Октября, на фронтах гражданской войны. И первые операторы-хроникеры в борьбе с врагами революции одинаково мастерски владели и съемочным аппаратом и боевой винтовкой. Тиссэ, Новицкий, Болтянский, Левицкий, Гибер — первые советские операторы, разъезжая с агитпоездами ВЦИК, перебрасывались с одного боевого участка на другой, создавали ценнейшие кинохроникальные документы революции, активно помогали утверждать революцию.

Их воспоминания еще не написаны, а написанное не обобщено. В юбилейной печати промелькнули лишь отдельные эпизоды их боевой работы. Но и эти отрывочные, очень неполные воспоминания ярко характеризуют обстановку и условия, в которых работали первые советские кинохроникеры, являющиеся фактически первыми советскими киноработниками вообще.

Эти незабываемые годы, включающие в себя и начальную дату истории советской кинематографии, — главнейший этап на пути развития советской кинохроники. Уже тогда четко обозначились колоссальные агитационно-пропагандистские возможности кинохроники, ее роль как одного из орудий партии в деле коммунистической организации и воспитания масс. В архиве старейшего советского оператора П. К. Новицкого сохранился интереснейший в этом отношении документ — телеграмма, датированная 1918 годом:

«Москва.
Кино-комитету
Из Задонска

Вчера вечером постановлением наркома присутствии монахов граждан уезда врачей милиции местном монастыре вскрыты мощи святого Тихо-

на тчк Просим прислать немедленно кинооператора запечатлеть фильме найденное для распространения кинематографах разоблачения обмана векового гнета над темнотой народной тчк За завоно Сотников редактор газеты Салат 387».

К сожалению, до сих пор еще не собраны и исторически не обобщены подобные документы и факты из практики советской хроники, характеризующие ее роль в пропаганде коммунистических идей в первые годы революции. Эту роль очень хорошо учитывал Владимир Ильич Ленин, в своей беседе с А. В. Луначарским указавший на то, что

«производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность надо начинать с хроники».

Одним из значительнейших этапов в развитии советской кинохроники следует считать выпуск номеров «Киноправды», которую по праву можно назвать родоначальницей сегодняшнего советского регулярного кинохроникального журнала. Наш зритель хорошо помнит отдельные выпуски «Киноправды», посвященные Коминтерну, памяти Ленина, Всесоюзной сельхозвыставке и т. д. «Киноправда» создавалась первым организованным отрядом советских кинохроникеров, целиком входившим в группу «Киноглаз» (Вертов, Кауфман, Беляков, Копалин, Константинов и др.).

В декларациях, в творческой программе «Киноглаза», сегодня ставшей уже историей, утверждались формалистско-эстетские теории «чистого факта», а съемка «Жизни врасплох» возводилась в творческую позицию. Искренно увлекаясь яркими и радостными днями революции, полными стремительного движения, «киноки» воспринимали динамику становления новой жизни как хаос из сотен и тысяч отдельных фактов вне их становления и диалектического взаимодействия.

Увлекаясь внешними чертами фактов нашей стройки и быта, «киноки» брали в поле своего зрения, выхватывали из жизни объективом киноаппарата именно эти внешние черты фактов нашей действительности, а не их сущности, их содержание, очищая явление, событие от его содержания, они брали чистый факт в его зрительном выражении и превращали факт в фетиш, все подчиняя формальным приемам своего киноязыка.

Пороки метода «Киноглаза», пронизывающие все большие работы «киноков» («Шагай, Совет», «Шестая часть мира» вплоть до «Человека с киноаппаратом» и «Симфонии Донбасса», сделанной Вертовым уже после ликвидации «Киноглаза»), к счастью советской кинохроники, меньше отразились на практике «Киноправды». Выпуски «Киноправды», в отличие от всех работ «киноков», обычно были наиболее идейно четкими и политически целеустремленными. Каждый номер отличался злободневностью, тематической актуальностью. Материал концентрировался.

Формалистские ошибки этих авторов в «Киноправде» отразилися меньше, чем во всех иных работах «Киноглаза».

Многие номера «Киноправды» восторженно принимал массовый зритель. В среде трудящихся-зрителей города и села кинохроника, представляемая «Киноправдой», завоевала яростнейших сторонников. При ряде городских клубов, сельских изб-читален, пионерских отрядов (например, отряд № 5 «Красная нива» деревни Павловской, Московской губ.) были созданы «киноковские» кружки, объединявшие зрителей, заинтересованных в развитии кинохроники. Вместе с ними центральная группа «Киноглаза» давала бой тем, кто недооценивал значения хроники, препятствовал ее развитию и продвижению на широкие массовые экраны.

Опыт «Киноправды» принес колоссальную пользу делу развития советской кинохроники. В частности «киноки» обогатили кинохронику рядом формальных достижений, в первую очередь блестящими монтажем и операторской работой и прекрасной изобретательской техникой.

В 1925 году вышел первый номер «Совкиножурнала» — первого регулярного советского кинохроникального издания.

Этот номер и ряд последующих были смонтированы пришедшим в кинохронику из сельского кружка «киноков» режиссером Копалиным, впоследствии сделавшим известный документальный фильм о коллективизации села «За урожай» и сейчас являющимся одним из выдающихся творческих работников советской кинохроники. Первый номер «Совкиножурнала» слагался из четырех сюжетов: 1) Похороны б. патриарха Тихона; 2) Приезд первой профсоюзной английской женской делегации в Москву; 3) Открытие XIV партконференции; 4) Первое мая в Москве. Во второй номер «Совкиножурнала» вошло пять съемок: 1) Открытие памятника Ленину на Каширстрое; 2) Смычка транспортников с текстильщиками; 3) Детский праздник в Зоосаду;

4) Спортивные соревнования на стадионе сел.-хоз. выставки; 5) Карнавал книги в Москве.

Из девяти съемок, вошедших в два первых номера «Совкиножурнала», только одна была сделана вне Москвы. Журнал не имел иногородних корреспондентов. Не было необходимого количества операторов в самой Москве. Не было необходимой, хотя бы минимальной технической базы. В результате, к концу 1926 года из-за отсутствия пленки «Совкиножурнал» перестал выходить. И лишь в конце 1927 года созданный при объединенной кинофабрике Совкино специальный отдел хроники, возобновляет регулярный выпуск «Совкиножурнала», который в увеличенном тираже систематически выходит на экраны страны вплоть до 1931 года, когда небольшой отдел хроники Совкино превращается во всесоюзную фабрику Союзкинохроники. Новая фабрика начинает три раза в месяц выпускать всесоюзный «Союзкиножурнал».

«Союзкиножурнал» слагался из материалов производственных баз при прокатных отделениях и специальных отделов и секторов хроники, созданных при национальных киноорганизациях. На Украине была создана Харьковская фабрика кинохроники.

Все это подготовило почву для объединения всей работы по хронике в союзном масштабе. 1 января 1932 года это объединение осуществляется. На базе всесоюзной фабрики кинохроники создается Всесоюзный трест «Союзкинохроника», объединяющий все дело советской кинохроники.

Сохранившийся, как один из документов истории развития советской кинохроники, «приказ № 58 по Объединенной кинофабрике Совкино от 20 января 1927 года» гласил:

«С сего числа кинохроника выделяется в самостоятельную единицу со следующим штатом сотрудников: врид. зав. хроникой Иосилевич, редактор-монтажер Кармазинский, монтажница Сеткина, фильмотекарь Маслов, техн. организатор Щекутьев, оператор Беляков, оператор Юдин, пом. оператора Леонтович, осветитель Коровкин, осветитель Лозовский.

Сотрудники хроники, подчиняясь всем правилам внутреннего распорядка павильона, установленным заведующим павильоном, в свободное время используются им на общей работе фабрики.

В распоряжение кинохроники выделяется следующая осветительная аппаратура: прожекторов 230 мм. — 2 шт., линза — 1, прожекторов 700 мм с парабол. зерк., стативом металлическим — 6 шт., 11 реостатов: на 80 амп. (русские) 2 шт. реостатов на 20 амп. 2 шт., реостат на 40 амп. немецкий, реостат на 30 амп. русский, шнуров — 9 шт.

В случае необходимости добавочной аппаратуры, таковая используется с разрешения заведующего павильоном.

Окончательная редакция и разрешение к выпуску каждого номера «Совкиножурнала» производится директором Объединенной фабрики».

Прошло всего восемь лет, но уже кажется далеким прошлым время, когда хроникой занимался лишь небольшой отдел фабрики Совкино, объединявший 10 чело-

Московская Пролетарская дивизия идет на просмотр фильма Д. Вертова „3 песни о Ленине". Кадр из звукового „Союзкиножурнала". Опер. Н. Вихрев, реж. И. Венжер

Московская Пролетарская дивизия идет смотреть фильм реж. Г. и С. Васильевых „Чапаев". Кадр из звукового „Союзкиножурнала". Опер. Н. Вихрев, реж. И. Венжер

век, в том числе всего 4 творческих работника, имевших в своем распоряжении анекдотическое количество аппаратуры: ...линз 1; шнуров 9; прожекторов 2... Сейчас в систему Всесоюзного треста Союзкинохроники, кроме Центральной всесоюзной фабрики, находящейся в Москве, входят фабрики кинохроники в Ленинграде, Харькове и Ростове, 16 производственных баз (Татария, Дальний Восток, Нижняя Волга, ЦЧО, Восточная Сибирь, Средняя Волга, Западная Сибирь, Средняя Азия, Башкирия, Казакстан, Урал, Горьковский край), обширная сеть отдельных кинокорреспондентов и первая в мире фабрика на колесах — кинопоезд. Фабрики и наиболее крупные производственные базы выпускают местные киножурналы, отражающие социалистическое строительство республики, области, края. Прочно завоевали массового зрителя неуклонно повышающие свое качество такие журналы как «Радянська Украина» (реж. Шапсай, Победаленко) — Украинская фабрика, «Татарстан» (реж. Крикун) — Казанская база, «Нижняя Волга» (реж. Василенко) — Нижневолжская база и др. Наряду с выпуском местных изданий, основной работой фабрик и баз Союзкинохроники является съемка «сюжетов» для всесоюзных периодических изданий, выпускаемых Московской центральной фабрикой Союзкинохроники: «Союзкиножурнал», «Социалистическая деревня», «Наука и техника», «На страже СССР», «Пионерия», «Советское искусство».

Факт создания хорошего, интересного, яркого кинохроникального периодического журнала — одна из побед советской кинематографии к ее пятнадцатилетию.

Наиболее ярко и полно представляют общий тип советской кинохроникальной периодики, заключающей в себе элементы подлинного мастерства, — звуковой и немой «Союзкиножурналы» и журнал «Социалистическая деревня».

«Союзкиножурнал» (три немых и три звуковых номера в месяц) — центральное, предназначенное для всех экранов издание Союзкинохроники, образным языком запечатленных на пленке фактов рассказывает о наиболее ярких фактах социалистического строительства на самых различных его участках. Над звуковым «Союзкиножурналом» работали и работают режиссеры Н. Соловьев, Л. Степанова, И. Венжер, Н. Гуров, О. Подгорецкая, Ф. Киселев и Егоров. Над немым «Союзкиножурналом» очень долго работал старейший режиссер кинохроники Н. Кармазинский, а теперь работают режиссеры Гуров и выросший за последнее время молодой режиссер Бойков.

Журнал «Социалистическая деревня» предназначен для деревенского, колхозного экрана.

Информируя колхозного зрителя о многообразной жизни Советского союза, журнал основной акцент делает на систематическом и полном показе жизни, быта, работы и стройки колхозов, культуры социалистического села, процессов сельского хозяйства.

Кадры из фильма „Биробиджан". Произ. Союзкинохроники, реж. М. Слуцкий

Журнал делают режиссер И. Сеткина, начавшая свой путь от монтажа негатива, молодой режиссер Зернов и руководитель бригады режиссер Копалин.

По-настоящему выросла пришедшая в хронику из ГИК А. Ованесова, бессменный режиссер журнала «Пионерия». В течение 1934 года большого перелома в качестве журнала «Советское искусство» достиг реж. И. Посельский. Режиссер Задворочнов добился значительных достижений в создании научно-технического киножурнала.

О каждом из журналов Союзкинохроники, их целеустремленности, содержании, форме подачи материала, о языке монтажа, музыкальном, дикторском и графическом оформлениях, резонансе среди самых широких кругов зрителя, об авторах этих журналов могут и должны быть написаны специальные статьи и особые исследования так же как и о хроникальных фильмах, выпускаемых Союзкинохроникой, и их авторах. Ибо, наряду с киноперiодикой мастерами советской кинохроники создан целый ряд значительных и интересных документальных фильмов, входящих в число лучших произведений советской кинематографии.

К этим фильмам прежде всего относятся картины «Челюскин» о славной арктической эпопее и «Съезд победителей» — о XVII съезде партии, работы одного из наиболее выдающихся мастеров хроникального фильма, автора-оператора Мих. Кауфмана: «Эти не сдадут», «Большая победа» и «Авиамарш»; фильмы реж. Я. Посельского «Пятнадцатый» и «Люди»; фильмы режиссера М. Слуцкого «Имени Ленина», «Последний кубометр», «Две лишних буквы», «Нанаец с реки Тунгуски», «Город юности», «Биробиджан» и «Путина». Огромным достижением всей советской кинохроники являются фильмы, сделанные авторами-операторами Ленинградской фабрики Союзкинохроники П. Паллеем «Парад юности», «Снежный марш» и В. Беляевым «Ликующий май», «17-й Октябрь» и «Далекий север».

Фильмами «Дед мороз», «Праздник зажиточности», «Весну делают люди», «Большевик» и «Конец Пекина» в ряду передовых творческих работников хроники утвердил себя украинский режиссер Марк Левков. Волнующий фильм о полете статостата «Осоавиахим» («Высота 22 000 метров») сделал реж. Д. Яшин. Одним из ценнейших документов, созданных хроникой, является звуковой фильм режиссера Копалина «Инженеры человеческих душ» (о Всесоюзном съезде писателей). Режиссер Р. Гиков является автором таких картин, как «Воздушный парад», «Навстречу двум морям», «Москва» (вместе с И. Посельским), «ОДВА» и «Мы видели лицо Европы» (вместе с С. Гусевым). В число лучших, созданных хроникой картин о людях нашей страны следует включить фильмы

Последняя семья переселяется из лачуг Собачеевки в новые дома. Кадр из фильма Союзкинохроники „Конец Пекина". Реж. М. Левков, оператор Шаповалов

режиссера Караушева «Командиры страны» и режиссеров Гурова и Бубрика «Товарищ прокурор». Блестяще сделаны «Марш молодости», «17-й Октябрь» реж. О. Подгорецкой. «К белому пятну Арктики», «На штурм Эльбруса» реж. Кармазинского и «Москва—Кара-Кум—Москва» Э. Тиссэ и Р. Кармен занимают первое место в ряду экспедиционных картин Союзкинохроники. Интересно сделан режиссером Киселевым видовой фильм «Советское Заполярье» и им же смонтированный фильм «Командорские острова».

Фильм «Командорские острова» был снят оператором Гласс. Качество именно его работы, как оператора, в первую очередь решило успех фильма.

Возрастающий качественный уровень всей продукции Союзкинохроники в первую очередь конечно определяется неуклонно растущим мастерством операторов советской кинохроники, по праву занимающих ведущее место в ее творческом процессе. Вместе с уже названными авторами-операторами М. Кауфманом, П. Паллеем, В. Беляевым, Р. Кармен и с перерывами работающим на хронике Э. Тиссэ в шеренгу лучших операторов-хроникеров входят П. Цейтлин, М. Ошурков, П. Макасеев, В. Гласс, Н. Глидер. К числу передовых операторов советской хроники следует отнести также М. Трояновского, Н. Степанова, Шаповалова, Ешурина, Н. Вихирева, А. Лебедева, Бунимовича, Булдакова, Моткова, несомненно способного, хотя за последнее время и отставшего в росте А. Кричевского. Не сдают позиций «старички» — Козаков, Н. Беляков, С. Гусев, К. Писанко, интенсивно растет молодежь — Николаев, Рейзман, Лампрехт.

Советские кинохроникеры не бездушные фотографы окружающей их действительности. Они отбирают факты действительности и преподносят их на экране зрителю с чувством и мастерством настоящих художников. Отдельные фильмы (например «Люди») построены в плане сюжетных киноочерков. Вообще киноочерк является ведущим жанром кинодокументального фильма, создаваемого кинохроникой. Таким образом советская кинохроника, уже создавшая ряд мастерских киноочерков и образцы киноперіодики высокого качества, вырастает в образную публицистику и является в творческой системе советской кинематографии кинопублицистическим участком.

Советская кинохроника не просто фиксирует жизнь нашей страны, а активно участвует в ней. Творческая работа советской кинохроники проходит в непосредственном органическом общении с жизнью.

Режиссер Яков Посельский в своем очерке «Люди» показывает, как колхоз своими силами, при помощи рабочих шефствующего над ним завода, построил новую чистую, культурную баню, навсегда вычеркнув из своей жизни баню грязную, старую, дедовскую. Когда Посельский задумал очерк об этом факте, новая баня существовала лишь в мыслях отдельных колхозников и рабочих-шефов. Режиссер Посельский, схватившись за найденную тему, изучив все возможности создания новой бани, написал сценарный план будущей хро-

Проводы отца в Институт Севера. Кадр из фильма Союзкинохроники

никального фильма. Этот план явился фактически и планом уничтожения старой и постройки новой бани. План увлек и колхозников и шефов. За баню взялись горячо. Вместе с руководителями колхоза и завода съемочная группа режиссера Посельского возглавляла это дело. Съемочная работа была частью работы по созданию бани. В результате была построена баня и был создан сильный документальный фильм.

Интересной формой работы советской кинохроники являются выездные кинередакции.

Сущность выездных кинередакций заключается в том, чтобы средствами искусства кинохроники помочь определенным заводам, фабрикам, колхозам в выполнении заданий, возложенных нашей партией и правительством. Для осуществления этой работы на решающие участки соцстроительства: большие заводы, колхозы, строящиеся индустриальные гиганты, на длительный срок выезжают специальные бригады выездных кинередакций в составе режиссера, оператора, организатора-массовика. Эти бригады на месте, быстро и оперативно выпускают небольшие хроникальные фильмы, которые обстреливают отдельные недостатки и, показывая образцы хорошей работы, намечают пути к преодолению этих недостатков, помогают этим местным руководящим организациям. После использования на данной стройке, в колхозе, выпуски включаются в общие издания Союзкинохроники.

В юбилейном номере газеты «Машиностроитель» (орган ЗПК и завкома завода им. Рыкова в Сталино), выпущенном в связи с 15-летием советского кино, напечатаны воспоминания рабочих завода о работе выездной кинередакции Союзкинохроники.

«Кинохроника мобилизовала нас» — так назвали свои воспоминания ударники Якубенко и Пономаренко.

«Это было в 1932 году, в начале апреля месяца. Нам в цехе председатель цехкома сообщил, что сегодня в клубе будет картина, которая покажет нам, как строится Днепрострой.

Вечером все рабочие цеха пришли в клуб. В зале было полно народа. С экрана мы просмотрели наглядный социалистический киносчет рабочих Днепростроя, представленный нам, рыковцам, за недоброкачественность изготовления мачт. То, о чем мы раньше знали по слухам, мы увидели своими глазами, как наши мачты браковались приемщиками на Днепрострое. Картина произвела огромное впечатление. После этого у нас в котельном цехе на митинге, где участвовали рабочие остальных цехов, мы взяли на себя обязательство ударной работой, своевременной сдачей заказов, решительно устранив брак, рапортовать Днепрострою. Мы объявили штурм. Работали день и ночь, не выходя из цеха, с тем, чтобы не сорвать пуска Днепростроя. И с честью справились с этой задачей. 10 апреля кинобригада хроники увозила с завода последнюю партию мачт для линии передачи».

«Мы сейчас с большой радостью встречаем представителя советской кинематографии. Кинохроника, которую мы знаем и любим смотреть, от-

На празднике урожая в чехословацкой коммуне „Рефлектор". Кадр из „Союзкиножурнала", опер. Булдаков

читывается перед нами в своих достижениях.

Своей критикой мы поможем нашей советской кинематографии создать новые фильмы, равные «Чапаеву», чтобы с помощью кино нам еще скорее выполнить задачи, стоящие перед нами во второй пятилетке, особенно в качественных показателях новой производственной программы», — пишут на страницах «Машиностроителя» мастер Бриков, Г. И. (производственный стаж 33 года) и приемщик Летов Д. К. (производственный стаж 43 года).

Своеобразной огромной выездной кинередакцией является кинопоезд. Его семь вагонов оборудованы по последнему слову кинотехники: лаборатория, монтажная, проекционный зал, мультипликационная мастерская и т. д. Кроме этого кинопоезд имеет типографию для выпуска печатной газеты, электростанцию, радиостудию, гараж, телефонное сообщение, столовую, комнату отдыха и отдельные купэ для работников. Кинопоезд обслуживает не одну какую-либо стройку или один колхоз, а целые огромные строительства, промышленные и сельскохозяйственные районы.

За помощь в проведении уборки урожая 1934 года в колхозах Северного Кавказа выпуском различных хроникальных фильмов кинопоезд получил знамя от четырех политотделов машинотракторных станций.

Анри Барбюс, просмотрев киножурналы Союзкинохроники, так закончил свой отзыв о работе советских кинохроникеров:

> «Эти журналисты искусств имеют большое преимущество перед журналистами отсталых капиталистических стран: великолепная, грандиозная и такая драгоценная с точки зрения человечества жизнь СССР».

Анри Барбюс очень правильно определил содержание нашей кинохроники. Она рассказывает зрителю о всей великой нашей стране, ее республиках, краях и областях, городах и заводах. Из ежедневно совершаемых кинохроникерами в разных частях Союза съемок, включающихся в киножурналы, слагается великий образ нашей славной родины, образ, который сохранит кинопленка на радость грядущих поколений.

Со дня систематического выхода в свет киножурнала нельзя назвать сколько-нибудь значительного и интересного события, происшедшего в нашей стране, мимо которого прошла бы кинохроника.

Можно охарактеризовать уровень отражения хроникой жизни нашей страны на примере журналов и фильмов 1934 года, подытоживающих кстати пятнадцатилетний путь развития советской кинохроники.

В конце 1933 года на ленинградских заводах была проведена анкета с одним вопросом: «Что по вашему должна показать советская кинохроника в 1934 году?» К анкете отнеслись очень серьезно. Было собрано много продуманных ответов. Приводим первый попавшийся ответ:

Рабочий «Красного путиловца» т. Хенин пишет:

> «Я хотел бы, чтобы кинохроника в 1934 году показала: 1) выставку XVI лет РККА, жизнь и учебу Красной армии, Красный морской и воздушный флот; 2) XVII партсъезд; 3) физкультуру: первенство между городами по футболу, боксу и хок-

У мыса О. Ю. Шмидта. „Поход Литке" реж. Л. Бронштейн, опер. Г. Кабалов

кею, международные футбольные встречи, сдачу норм на ворошиловский значок и на значок ГТО; 4) конкурсы юных дарований и рабочую художественную самодеятельность; 5) борьбу за овладение техникой и всеми богатствами нашей страны».

«Я бы хотел увидеть, — отвечает рабочий «Красного путиловца» т. Лихачев, — строительство канала Волга—Москва, партийный съезд, посевную и уборочную кампании в совхозах и колхозах и, если возможно достать материал, отдельные моменты из событий в Австрии».

За это время вышло 12 номеров специального военнооборонного журнала «На страже СССР», посвященного армии и флоту. Кроме этого Союзкинохроника посвятила воздушному флоту специальный фильм «Авиамарш». О XVII партсъезде был сделан специальный фильм — «Съезд победителей». Всем миром восторженно был принят фильм о советских физкультурниках «Марш молодости».

Сдаче норм на ворошиловских стрелков был посвящен прекрасный сюжет в № 15 звукового «Союзкиножурнала» — о рабочем завода «Динамо» В. И. Табакове и его трех сыновьях — ворошиловских стрелках. Очень разнообразно были показаны юные дарования нашей страны и не только рабочая, но и колхозная художественная самодеятельность. О героическом освоении Арктики рассказала картина «Челюскин». О советском Севере — фильм «Советское заполярье», съемки похода ледокола «Садко», автоэкспедиции на Балхаш.

Специальный цикл сюжетов «Наша страна богата» в течение всего 1934 года дал общую картину освоения природных богатств нашей страны. На канале Волга—Москва работала особая съемочная группа. Журнал «Социалистическая деревня» и наряду с ним все другие издания показали посевную и уборочную кампании семи республик.

Съезду писателей было посвящено пять сюжетов и перед этим семь сюжетов творчеству отдельных наиболее выдающихся писателей. В течение года журналы показали ряд городов Советского союза—Баку, Харьков, Киев, Свердловск, Нальчик, Ашхабад, не говоря уж о Москве. Показали, как на месте отсталых городов бывшей царской России выросли новые, благоустроенные и красивые города. Наконец в ряде заграничных сюжетов Союзкинохроника показала события в Австрии, забастовки, стачки, демонстрации рабочего класса Запада и Америки.

Таким образом требования ленинградских рабочих, несмотря на необычайное разнообразие их предложений, были полностью реализованы Союзкинохроникой в 1934 году.

На каждом этапе 15-летнего пути уровень охвата хроникой фактов и событий жизни страны зависел от уровня ее людского состава, технического вооружения, сети ее корреспондентских пунктов и тиража изданий, но никакие трудности никогда не останавливали кинохроникеров. Они всегда были на посту, все силы свои и способности отдавая великому делу кинодокументации нашей социалистической действительности.

Драматургия белорусского фильма

Я. БОБРИК

Говорить о драматургии белорусского художественного фильма — это значит говорить об общих драматургических явлениях советского киноискусства, ибо развитие белорусского художественного кино тесно связано с развитием всей кинематографии Советского союза.

Истоки белорусского художественного фильма мы находим у берегов белорусской кинохроники. Процесс становления художественной кинематографии, ее рост из советской кинохроники мы наблюдаем не только в белорусском кино. Он свойственен всей советской художественной кинематографии. Ленин в беседе с А. Луначарским заметил, что:

«...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильмов может быть еще не пришло» («Ленин и искусство», состав. Добиным, Ленинград, 1934 г., стр. 209).

Это ленинское замечание подтвердилось действительным ходом исторического развития советской художественной кинематографии.

Советская кинохроника была острым оружием агитации и пропаганды в эпоху гражданской войны и восстановительного периода. Дзига Вертов снимал фронты гражданской войны. Он же создавал газету на экране «Киноправда» о социалистических буднях нашей страны. Кинохроника была чрезвычайно отзывчива на события, происходившие в стране, чего не смогла бы сделать в то время ни одна игровая картина. Ибо для этого нехватало ни средств, ни опыта, ни людей, ни времени.

Только с 1923—1924 годов начинают появляться у нас первые игровые фильмы «Чудотворец», «Комбриг Иванов» и др. Первый из них простым художественным языком рассказал и раскрыл буржуазную сущность религии, тогда как второй антирелигиозную тему растворил в любовной интриге. Это заметил больной Владимир Ильич, просмотрев оба фильма. Первый, как отмечает Н. К. Крупская, Ильичу понравился, второй он даже не досмотрел (Болтянский «Ленин и кино», Гиз, 1925 г.).

Если к 1924 году русская кинематография имела в своем активе ряд хроникальных фильмов и начало художественных, то белорусская кинематография только начала зарождаться.

Белорусская киноорганизация — Белгоскино, утвержденная в конце 1924 года, существовала на первых порах своей деятельности как прокатная организация. В 1925—26 году она начинает разворачивать работы по производству своей хроники.

Не имея своей собственной производственной базы (кинофабрики), не имея творческих кадров, создавать первые художественные фильмы было очень трудно. А жизнь настоятельно требовала именно таких фильмов.

Преодолевая трудности, спотыкаясь на этом пути, Белгоскино с 1926 года начинает предпринимать первые шаги по созданию своих собственных художественных картин.

Если теперь вопрос о природе сценария и основной роли его в создании фильма не вызывает споров, то в годы становления белорусской советской кинематографии этому участку искусства не всегда уделялось достаточно внимания. Сценарий трактовался как некий схематический план, который обрастает художественной пластической выразительностью только в картине и основой ее никогда не является.

При таком взгляде на сценарий мы часто имели фильмы слабые драматургически, а это естественно снижало их общее идейно-художественное качество.

Примером этому служит такой фильм, как «Проститутка» (сценарий Галкина и Демидовича, режиссер Фрелих). В этом фильме вместо художественного полотна получился винегрет из сексуальных эпизодов.

Вот сирота Люба от невыносимой жизни у старухи-свояченицы попадает на улицу.

Сводничество. Люба становится уличной проституткой. Манька — типичная проститутка. Проституция для нее — профессия. Третья героиня фильма — Надя, вдова. Семья ложится всем бременем на ее плечи. Средств к жизни нет, и она вынуждена для детей жертвовать собой.

Авторы фильма знают, что в Стране советов социально-экономические корни проституции подорваны. Это зло несовместимо с новой социальной основой. Они поэтому Любу и Надю приводят на путь трудовой жизни, но внутренней мотивировки исхода в фильме нет. Все это дается чрезвычайно схематично и неубедительно. Нет органического развития образов и событий, нет крепкой драматургической основы. Отсутствует внутренняя связь и взаимозависимость между образами и событиями, они предоставлены самим себе, не организованы единой драматической линией.

Как бы авторы ни развязывали концы — советской действительности в картине не ощущается. Правильно намеченные социально-экономические корни проституции и борьбы с ней повисли вне времени и пространства по той причине, что они художественно не раскрыты, не показаны.

В противоположность «Проститутке» «Лесная быль» была отрадным явлением как в смысле идейно-художественной значимости, так и в смысле драматической концепции. В основе фильма «Лесная быль» — была положена Таричем повесть белорусского писателя Михася Чарота «Гришка свинопас».

Сценаристу Таричу не пришлось прибегать к выдумкам при композиционном построении произведения. Конфликты, драматические ситуации вырастали из действительности, из внутреннего содержания темы.

Движущей пружиной драматического действия фильма является судьба ее героя Гришки. Через его борьбу раскрывается то типичное, что несло в себе партизанское движение; через основной образ автору удалось показать ряд других образов, движение и столкновение которых образовало драматургическую основу произведения.

«Лесная быль» отражает борьбу партизанских крестьянских отрядов Белоруссии. Исторически это верно. Но мы знаем, что всем партизанским движением руководила железная воля авангарда пролетариата — компартия — через свои большевистские комитеты. Правда, в картине молниеносно показано заседание подпольного комитета, который связан с партизанскими отрядами, но следа он не оставляет, поскольку органически не увязан со всем сюжетным построением фильма. Этот недостаток повлек за собой художественную слабость конца фильма. В седьмой части, когда режиссеру надо было показать вступление красных в Минск, торжество победы, драматическое напряжение спадает, ибо оно ничем предыдущим не подготовлено. Эти сцены начинают жить самостоятельно. Они приобретают характер документальной инсценировки исторического явления.

К недостаткам нужно отнести отсутствие в показе фильмом крестьян-поляков, кото-

Сцена забастовки грузчиков. „Совершеннолетие" реж. Шрейбер, опер. Шлюгмит, произв. Белгоскино

Кадр из фильма „Поручик Киже" Реж. Ю. Корш, производ. Белгоскино

рые наравне с белорусскими крестьянами-евреями боролись против общего врага — капиталиста, помещика.

Из всего сказанного можно заключить, что в формальном отношении «Лесная быль» была большой победой молодой белорусской кинематографии.

Если «Лесная быль» рассказывала о недавнем героическом прошлом советской Белоруссии, то следующий фильм «Кастусь Калиновский» повествовал о ее далеком историческом прошлом.

Казалось бы, что после ряда картин исторических, как «Декабристы» Ивановского, «Крылья холопа» Тарича, «Поэт и царь» Гардина, которыми отличалась советская кинематография, в «Кастусе Калиновском» не повторяются ошибки неправильного освещения исторической темы.

Но, к сожалению, фильм «Кастусь Калиновский» о белорусском восстании 1863 года постигла участь его предшественников. Фильм оказался развлекательной повестью о герое восстания, а не о социально-национальной сущности исторического события и людях — участниках этой борьбы.

Драматургическая композиция произведения покоится на приключенческих эффектах. Каждый кадр, характеризующий действие того или иного героя, строится с расчетом на внешний эффект. Эти формальные особенности режиссерской работы были выражены особенно ярко в предыдущей работе Гардина «Поэт и царь». В этом же стиле, добавив несколько батальных сцен, Гардин сделал и «Кастуся Калиновского».

Кастусь появляется в стане восставших крестьян. Он — их вожак и как будто идейный вдохновитель. Не долго думая, он порывает с белым ржондом: «нам не по пути», и действует самостоятельно. Он ловко, искусно выворачивается из любого, казалось бы, безвыходного положения.

Хата белорусского крестьянина в зоне действия карательных отрядов Муравьева. На скамейке умирает израненный крестьянин. Тут и свечка, традиционная в руках умирающего, и печальные лица близких и родных. В этот момент влетают «москали» — солдаты войска российского, но, увидев такую картину, они покидают избу. «Умирающий» встает, вытирает с лица деланную кровь, победно улыбается. В нем мы узнаем Кастуся, который, как видите, ловко обошел опасность. Аналогичный этому мы можем напомнить эпизод с захватом Калиновским кассы буквально из-под носа Муравьева. Этой же страстью романтического героя, овеянной американской приключенческой картиной, пышет эпизод единоборства Кастуся с молодым графом.

В силу ограниченности мировоззрения постановщиков (Гардина и Мировича), в силу национал-демократической идеологии «идейных» руководителей этих постановок мы получили романтическо-национальную драму о мелкобуржуазном бунтаре.

Влияние американской приключенческой

картины ярко отразилось также на фильме «Сосны шумят».

В этом фильме стремились в романтико-приключенческой форме повествовать о партизанском движении, а оказалась легендарная повесть о вездесущем, всемогущем атамане Осе.

Оса — чрезвычайно милый и добродетельный герой. Он — защитник угнетаемых помещиком крестьян. Он делает все не из своих личных целей, а для блага народа.

Фильм строится на традиционном треугольнике: Оса — Алеся — дочка помещика. В развитии сюжета треугольник убирается гирляндой приключенческих трюков Осы. Вот Оса захватывает в свой стан помещицу с дочкой. Он держит их до тех пор, пока помещик не возвращает хлеба крестьянам. В стане Осы дочке помещика приглянулся этот храбрый неуязвимый герой Оса. Впоследствии она начинает заботиться о его судьбе. Предупреждает его о грозящей ему опасности.

Фильм как будто о партизанском движении, но этого не чувствуется, несмотря на то, что там движутся люди, похожие на партизан. Беда в том, что мы не можем заметить по их поступкам, по их поведению, что они защищают классовые интересы. И сам Оса остается героем, созданным для приключений. Приключения — его профессия, он не является носителем революционной идеи класса. Он создан не для социальной борьбы, а для приключений.

* * *

Период господства агитки болезненно отразился на художественном качестве фильмов.

Фильмы этого периода представляли собой собрание целого ряда эпизодов, фактов, объединенных одной тематической линией, не связанных и не организованных в строгую сюжетную конструкцию фильма.

Такое положение в кинематографии сильно затормозило развитие крепких драматургических произведений.

Большинство фильмов белорусской кинематографии этого периода страдает слабой сюжетной основой, схематизмом, упрощенчеством. Механистический подход к национальной специфике приводил к вульгаризации национального стиля художественного произведения. Вместо органического целого получался бессвязный калейдоскоп белорусских обрядов, природы, национального костюма и т. д. Этому доказательство — «Песня весны», «Честь», частично «Рубикон» и др.

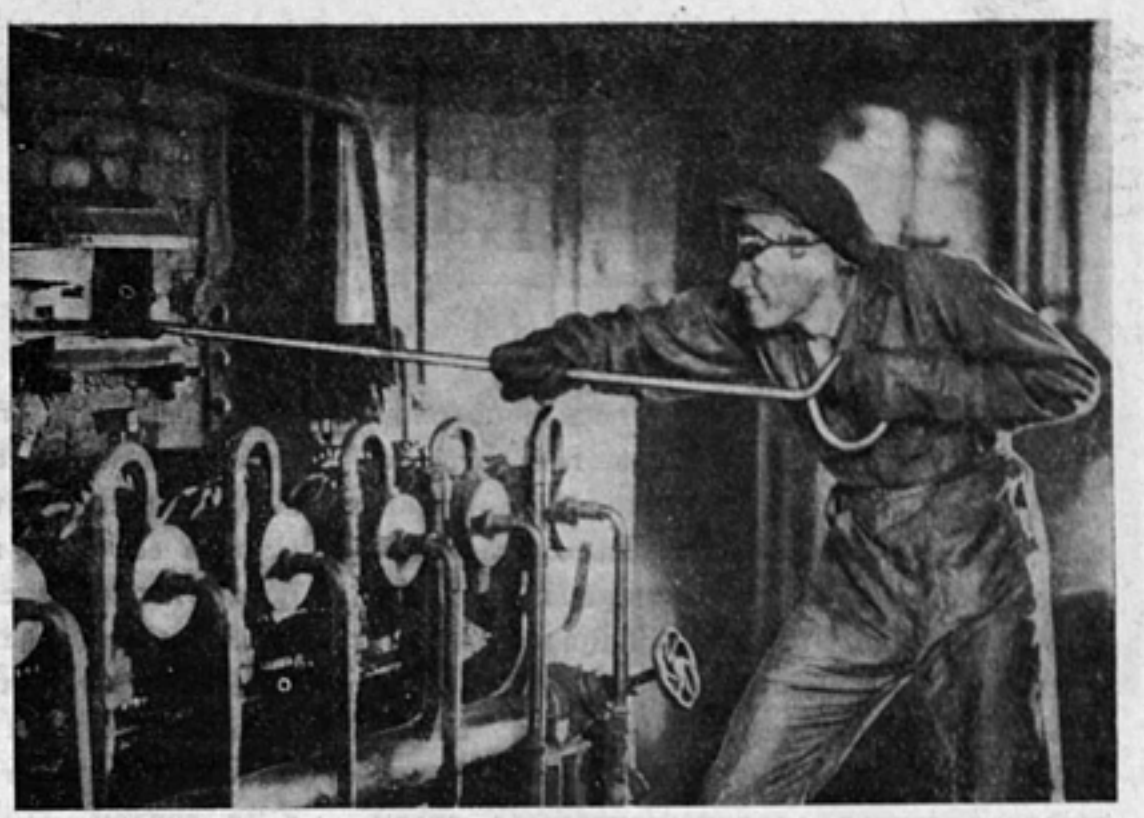
В этом же периоде мы отмечаем влияние Эйзенштейна и Довженко на некоторых молодых режиссеров белорусской кинематографии. Особенно это ярко заметно на работе Вл. Корша в его фильме «В огне рожденная».

Первые кадры ленты, которые рисуют далекое прошлое Белоруссии, окрашены в экспрессионистические тона. Вот непроходимые болотные топи. Рабы-крестьяне, осушающие их, гибнут сотнями. Валяются трупы людей и лошадей на гладкой местности. Где-то вдалеке стоит убогая полуразрушенная изба. И все это окрашено мрачными тонами света внутри кадра. На костях, на трупах человеческих строится дорога для князя, строится его благополучие. Дальнейшее развитие этого фильма проходит в условной романтико-патетической форме.

Вот, например, как трактует Корш отклик трудящихся на зов партии защищать пролетарскую революцию, на формирование Красной армии. Появляется кадр и после показа наплывом из крестьянина вырастает красноармеец или группа крестьян наплывом превращается во всадников Первой Конной.

Эти приемы кинематографического языка

Кадр из фильма „Земля впереди". Реж. Шпис и Мильман, опер. Михайлов



Кадр из фильма „Золотые огни". Сцен. Б. Бродянского, реж. Ю. Корш, опер. Рябов, произв. Белгоскино.

были широко использованы Довженко в его фильме «Звенигора», когда он рисовал национально-романтическое прошлое Украины (кадры со сказочными гетманами, кадры старинных преданий). В «Арсенале» Довженко продолжает линию условно символического рисунка. В этом плане проходит развитие образа солдата-большевика. Солдат-большевик в «Арсенале» — живая абстракция, символ революционной идеи, а не реальная сущность.

Та же условная символическая тенденция свойственна фильму «В огне рожденная». Когда у революционера-большевика расстреляны все патроны, защищаться нечем, он ищет патронов у убитого. Не находит их, а находит деньги, которые и спасают его. Он, подойдя к окну, бросил пачку денег белогвардейцам, которые неистово набросились на них, забыв о долге. Кадрами «белогвардейцы-солдаты хватают деньги» Корш показывает, как блистательные сыны белорусской народной республики на фоне национального белорусского флага хватают кредитки. Этот прием напоминает нам манеру творческого письма Эйзенштейна с его понятийными метафорами.

В деле создания национальной белорусской ленты на этом этапе «В огне рожденная» имела положительное значение.

В предзвуковой период белорусской художественной кинематографии 1932—1933 годов, накануне исторического постановления ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, на композиционно-драматургическую основу фильма легла печать абстрактного логизирования схематизма. Конкретно чувственная форма выражения художественного метода, основа его игнорировалась. Это нашло свое отражение в таких фильмах белорусского кино, как «Счастье» Файнциммера, «Женщина» Дзигана.

В своем дальнейшем развитии белорусской кинодраматургии удалось преодолеть этот существенный недостаток. Это доказывают такие фильмы, как «Возвращение Нейтана Беккера», «Дважды рожденный», отчасти «Поручик Киже», «Первый взвод». Характерным и большим художественным событием для белорусского звукового кино безусловно является фильм «Первый взвод». «Первый взвод» оказался цельным художественным произведением большой социальной насыщенности.

Люди движут события и в процессе развития последних раскрывают свою подлинную классовую сущность, показывают свой действительный социальный облик. В горниле этих событий воспитывается, закаляется человек.

Эта особенность фильма показала, что Бродянский и Корш далеко отошли от голой занимательности и схематизма к реалистическому показу жизни.

«Первый взвод» приблизил белорусскую кинематографию к реалистическому отражению великих идей нашей социалистической родины.

Об этом говорят те сценарии, по которым сейчас ставятся такие фильмы, как «Высокое напряжение» (сценар. Бродянского, реж. Корш), «Совершеннолетие» (сценар. Зельцера, реж. Шрейбер), «Земля впереди» (сценар. Большинцова, реж. Шпис и Мильман).

Показать женщину на экране

Г. ФРОЛОВА

Известны высказывания основоположников научного коммунизма о том, что степень культурности той или иной страны можно определить по тому положению, которое занимает в ней женщина.

В Советском союзе, принципиально отличном от стран капиталистического общества, «женщина — большая сила» (Сталин). Она — равноправная и равнозначащая участница социалистического строительства во всех его областях.

Общественное положение советской женщины, ее практика, ее жизнь, качественно иные, чем жизнь и практика женщины капиталистических стран. Она — новый тип, общественный человек в истории всего человеческого общества.

Отобразить этот новый образ женщины — общественного человека — интернациональная задача нашего советского искусства.

В действенном отображении нового женского образа приобретает особое значение экран. Каждую новую картину, посвященную проблеме женского образа, советская общественность встречает с волнующим интересом.

Между тем кино, как особый вид массового искусства, еще не дало глубокого нового образа советской женщины, которая встречается нам повседневно во всех областях нашей жизни, нашего строительства.

Нас интересует собирательный образ тех тысяч новых работниц, которые вовлечены первой пятилеткой в тяжелую индустрию. Как выглядит теперь работница, которая «вчера» еще была домашней хозяйкой, которая мыслила, переживала, воспринимала нашу социалистическую действительность сквозь призму повседневных бытовых забот о своей семейной ячейке?

Как изменилась психика этой новой работницы под влиянием заводской среды? Как она постигла «тайны» сложного станка? Покажите, товарищи художники, как начинает эта работница по-новому воспринимать процессы и явления общественной жизни, их взаимозависимости, взаимосвязи и формы этих связей.

Покажите, как эта работница поднимается от низших ступеней познания действительности к более глубокому осмысливанию ее. И вместе с этим новые элементы культуры в ее быте, в воспитании детей, обогащении содержательной дружбой с мужем и т. д. Дайте цельный образ новой работницы, не вырывая ее из ее социальной среды, раскрывая ее индивидуальные черты, не лишая ее того общего, что роднит ее с ее средой.

Мы имели случай беседовать с т. Бор—вой, которая работал на Беломорском канале (это молодая женщина). Рассказывая о своей жизни, о работе, она вскользь сказала о своем душевном разладе, когда она полюбила человека, который, как и она, в прошлом был причастен к миру уголовных.

— Что же вас тревожит, т. Бор—ва? Разве вы не имеете права на личные радости?

— То тревожило, — со вздохом произнесла т. Бор—ва ,— что он еще не осознал значения социалистического строительства, а я уже была тогда ударницей на производстве и общественницей.

В этом лаконическом ответе раскрываются и те условия, та среда, которые развивают в Бор—вой черты общественного человека, у которого личная жизнь неотделима от общественной. Ощущаешь атмосферу ударничества, пафос стройки и новых бытовых отношений.

Чувствуешь, как гибнут последние обломки старого мира.

Картины, посвященные проблеме женского образа, в большинстве своем — схематичны, надуманны. События общественного характера механически сцеплены с личными переживаниями героини, что делает ее образ ходульным, шаблонным и быстро забывающимся.

У авторов таких трафаретных картин нехватает чутья, нехватает внимания к живой действительности, в которой радостно и творчески работают их героини.

Проведенные на-днях беседы с работницами о новом женском образе в кино полностью подтверждают, что наши художни-

ки кино плохо знают своих героинь. Беседуешь с работницей о героине на экране и... видишь, чувствуешь, что эта, с которой говоришь, — настоящая героиня, а не та, с экрана, о которой говоришь.

В общежитии работниц Трехгорки, где мы проводили беседу о женском образе в кино, отдыхала после работы тов. Прошкина, Мария Ивановна. Это ударница, ткачиха, старая производственница. Она не сразу вступила в беседу. Начала с вопроса: «Почему быстро забываются картины, в которых показывают женщин?»

Втянувшись в беседу, т. Прошкина, сама того не замечая, отвечает на свой вопрос. Она читает сейчас «Дым» Тургенева. Она хорошо понимает образ Тани — невесты Литвинова. Но больше ее увлекает образ Ирины.

«Ирина мне нравится за ее сильную привязанность к своему старинному другу Литвинову и за то, что она презирает лицемерие дворян... Нашим советским женщинам конечно надо воздать больше чести, чем Ирине, потому что они боролись против дворян и царя, сами теперь строят новую жизнь. А только картины все же не такие показывают в кино, как это следовало бы. Все как-то урывками получается. Смотришь картину о женщине, и ничего интересного нет в ней. Глаза устают, а дела никакого от картины не получается».

Прошкина не видит в картине той живой ударницы, которую она хорошо знает в жизни и которой является она сама. Тот образ ударницы — работницы, директора или секретаря комитета, которых Прошкина наблюдает повседневно у себя на производстве, в обычных будничных проявлениях выглядит ярче, полнее, чем на картине. Нашим художникам нехватает красок, которые отвечали бы нашей действительности. А краски эти в изобилии в каждом уголке социалистической стройки, в каждой рабочей семье.

Вот семья Ирины Ивановны Ивановой. Сама Ирина Ивановна работает на «Красном богатыре» 43 года, из которых 16 лет она работает «как хозяйка своей страны, своего завода». В ста шагах от комбинированного конвейера, где стоит Ирина Ивановна, работает ее дочь Дуся. Она свободно владеет пилой-машиной. Быстрым движением Дуся направляет к ленточному ножу один за другим настил плотной бумазеи в 20 листов, и «лента» на бегу режет десятки тысяч деталей для галош. Дуся посещает курсы по овладению техникой.

Кадр из фильма „Настенька Устинова". Реж. Эггерт

Дуся конечно будет инженером.

Но Дуся — не одна дочь у Ирины Ивановны. Вся семья ее состоит из пяти человек, вся семья работает на «Красном богатыре», вся семья вместе дала заводу 122 рабочих года!

Сколько красок нашел бы художник в жизни этой партийной семьи, сколько красок для изображения индивидуальных характеров представителей двух поколений, сколько красок для изображения сочетаний чувств, мыслей и стремлений живых образов! Какой богатый материал для кинокартины дает такая семья! Очевидно, что, зная жизнь таких рабочих семей, как семья Ирины Ивановны Ивановой, не согласишься признавать за такой картиной, как «Настенька Устинова», познавательную силу. В лучшем случае «Настенька Устинова» — необработанный факт.

Штампованный образ женщины-директора не вызывает щедрых высказываний работниц. Начинают говорить о «Настеньке Устиновой», а кончают Катериной из «Грозы»... Однако приведем два отзыва работниц о «Настеньке Устиновой». С первого впечатления эти отзывы диаметрально противоположны...

Тов. Новоселова («Трехгорка», Москва), говорит о «Настеньке Устиновой», что «она ничем не отличается от той женщины-инженера, которую я видела в картине «Любовь Алены». Ни та, ни эта ничего не делают, а только суетятся... Потом мне кажется, что раз на заводе директором работает женщина, она должна поставить на ответственные работы хороших ударниц-выдвиженок, а Настенька Устинова этого не делает. Она даже не встречается с работницами».

Тов. Новоселова недовольна и концом картины. В самом деле: вот счастливое семейство мчится в автомобиле, который получил муж Настеньки, тут и парнишка, за которого выйдет замуж Линочка. Линочка счастливо улыбается отцу и любимому парнишке, мать переживает двойную радость: за себя и за Линочку...

И на этом автор обрывает показ образа женщины-директора завода, не сделав ни одного штриха, который напомнил бы зрителю, какой славный путь, не имеющий конца в своем развитии, прокладывает наша страна для тысяч и тысяч Настенек во всех областях нашей великой стройки.

Тов. Белоусова не согласна с такой оценкой картины. Она доказывает, что Настенька Устинова — живой, верный образ. Она дочь рабочего. Наверное «хорошенько намаялась с малых лет». Она может быть была участницей гражданской войны, а вернувшись, пошла работать на завод, потом училась, упорно добивалась цели, и вот она директор!

Защищая образ Настеньки Устиновой, т. Белоусова дорисовывает этот образ своими красками, своим знанием живых, передовых ударниц. А это подчеркивает бледность, тепличность, схематизм того образа новой женщины, который дан в картине «Настенька Устинова».

С большим интересом, теплее, работницы отзываются о «Грозе» В. Петрова.

— Когда я смотрела «Грозу», — рассказывает т. Макарова («Трехгорка»), — я переживала участь Катерины и думала о том, какие мы счастливые женщины в СССР. Я тогда пришла домой, глянула на портрет Ленина и заплакала...

— Я скажу, что и мне было тяжело за судьбу Катерины в «Грозе», но скажу, что Катерине в семье купца было не так тяжело, как работнице в капиталистическое время. У Катерины был кусок хлеба, было во что одеться, обуться, а мы жили хуже собак голодных. То же скажу про долю крестьянки. Она не то, что про любовь мечтала, а была рада, когда проживет денек без побоев. Это теперь вот мы и про любовь, и про картины (т. Елина).

В этом же духе высказываются работницы Митина, Евстеева и другие товарищи с «Трехгорки».

Высказывания работниц о «Грозе», тот волнующий интерес, который вызывает у них образ Катерины, подчеркивают не только большую познавательную силу картины, не только необходимость дальнейшей экранизации классических женских образов прошлых эпох, но и насущную, неотложную задачу — дать образ советской женщины наших дней.

Ярче всего на женщине сказывается преодоление и искоренение последних пережитков капитализма в сознании и в быту. А достойной картины этого процесса формирования новой психики советское кино еще не дало.

Чего требуют работницы и колхозницы от художников советского кино? Большого полотна о женском образе советской страны. Не проходите мимо таких замечательных знатных людей как председатель колхоза Матрена Боченкова, награжденная орденом Трудового красного знамени за самоотверженную работу в колхозе. Дайте ее так, чтобы зритель чувствовал, осязал среду и условия, породившие Боченковых, чтобы зритель проникся мудростью линии партии Ленина—Сталина.

Дайте женский образ волевого командира производства, женщину — партийного руководителя, которая прошла путь от рядовой работницы на питерском заводе до руководителя обкома и крайкома партии, найдите тех работниц, которые в гражданскую войну были санитарками, красноармейцами, политруками. Ищите их в Военной академии, в школах летчиков, в Промышленной академии, в красной профессуре, в высших школах искусств, в литературных учебных заведениях. Они не одиночки, они всюду, вы должны их видеть.

Нам кажется, что перед художниками советского кино задача создания цикла исторических образов женщин-революционерок. В этой галлерее ярких образов самое видное место должна занять замечательнейшая из всех женщин, борцов за научный коммунизм, Дженни фон Вестфален, жена, друг и соратник великого Маркса.

Нам кажется, что перед художником советского кино должна возникнуть задача создания женских образов трех революций, образов лучших потомков парижских коммунарок. Наше кино должно убедительно показать зрителю идейное и психическое сродство знатных людей советской страны с парижскими коммунарами, ведущую роль партии Ленина—Сталина в политическом воспитании трудящейся женщины.

ЗА РУБЕЖОМ

Самурай на экране

С. САНО

«Мама взяла меня посмотреть кинокартину о войне в Манчжурии...

Манчжурия... Какой большой снег! Он почти засыпал дома. Улицы покрылись толстым льдом.

Однако, кажется, наши солдаты не чувствуют холода. Они продолжают драться. Они сильны и крепки как железо. Вот почему Япония всегда побеждает.

Мой дядя был убит в сражении 11 января. Его звали лейтенант Хиросе. В газетах был напечатан его портрет. Мама рассказала мне, что о нем писали в газетах. Я люблю солдат. Я тоже буду солдатом, когда вырасту, и буду служить родине как мой дядя».

Это писал маленький мальчик лет семи, ученик 1-го класса начальной школы после того, как посмотрел хронику о манчжурских событиях. Эта хроника демонстрировалась так называемой «Кинобиблиотекой» «Панияпонской ассоциации кинематографического воспитания» в начале 1932 года во всех школах в Осака, самом крупном индустриальном центре западной части Японии. Это было написано как ответ на анкету, выпущенную «Кинобиблиотекой».

Следующая: девочка, ученица 2 класса гимназии, восторженная поклонница войны пишет:

«Больше всего меня волнуют и увлекают успехи наших солдат на фронте, о которых я узнаю из экстренных выпусков газет. Едва ли вы представляете себе мой восторг, когда учительница сказала, что нам в школе будут показывать военную кинохронику. Все мое внимание было направлено на то, чтобы не пропустить чего-нибудь на экране. Волнующие сцены следовали одна за другой. Мчавшиеся бронепоезда, танки, пушки, пулеметы... Но самое интересное было видеть, как бегут китайцы от натиска наших войск. Я не могла удержать своей радости.

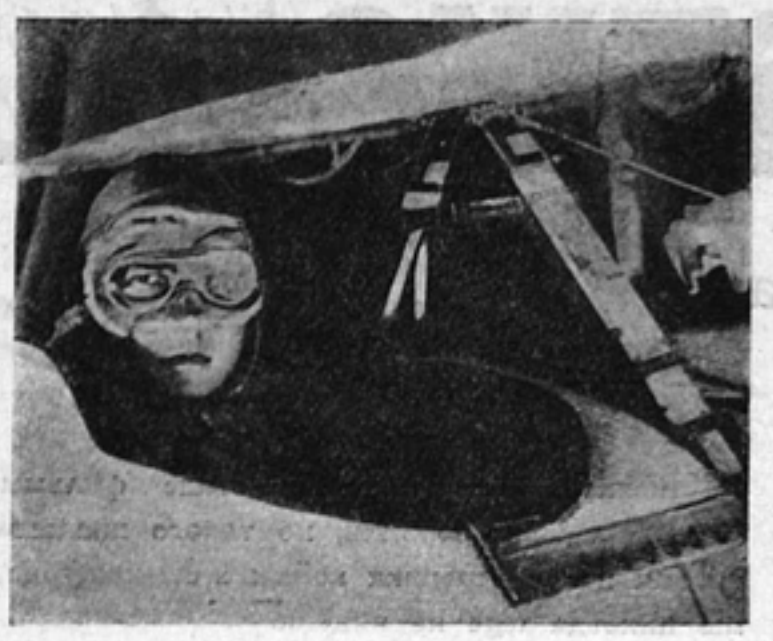
Японский флаг развевается над каждым манчжурским домом. Население радостно улыбается. Они ликуют при виде японской армии, которая всегда стоит на страже правосудия».

Этой маленькой амазонке 14 лет.

Конечно, военнопропагандистские фильмы не новость для Японии, но такого наплыва их, как после вспышки войны в Манчжурии, мы никогда еще не видели.

По данным крупной буржуазной японской газеты «Иомиури», с момента начала войны в Манчжурии, то есть с сентября 1931 года по март 1932 года, было выпущено 2500 военнопропагандистских фильмов; из них: 1900 хроник и 600 художественных. На самом деле, число военно-фашистских фильмов, демонстрировавшихся за этот период в Японии, значительно превышает цифры «Иомиури», так как наряду с новой продукцией выпускались в прокат старые военно-фашистские фильмы. На складах не осталось ни одного японского или иностранного фильма, который можно было как-нибудь использовать в целях военной пропаганды. Их демонстрировали по всей Японии — в кинотеатрах, на заводах, в шко-

Кадр из фильма „Верховная воля"



Арт. Сессю Хаякава в фильме „Эскадрилья бомбовозов"

лах, на собраниях и даже под открытым небом. В первой половине 1932 года не проходило недели без показа нового фильма, настолько был велик на них спрос «масс» или вернее военных кругов.

Однако это бешеное демонстрирование явно военнопропагандистских фильмов начало уменьшаться уже во второй половине 1932 года, — факт, ясно показывающий, что японские зрители уже устали от войны. Почувствовав это, военщина Японии, для которой было абсолютно необходимо держать японский народ в слепой и безумной военно-патриотической лихорадке, снова использовала кино как орудие в своей кампании, для того чтобы, очертя голову, гнать массы к военной диктатуре. Вот чем объясняется новый поток (в особенности во второй половине 1933 года) военно-фашистских фильмов по всей Японии.

Но на этот раз появились фильмы на тему не только о военных событиях в Манчжурии, Северном и Южном Китае, но и на более широкие темы, а именно — фильмы, посвященные «важнейшим задачам

Кадр из японского фильма

Японии — быть готовой к предстоящей морской конференции и к нападению со стороны иностранных держав». Можно привести два наиболее интересных названия подобных фильмов: «Эскадрилья бомбовозов», звуковой художественный фильм о «героической борьбе современных самураев», о будущей войне в Тихом океане с предполагаемым врагом, то есть с Америкой, при участии Сессю Хаякава, известного выдающегося киноактера, и «Верховная воля», звуковой документальный фильм, недавно показанный по всей Японии, на тему об опасности нападения «соседней страны», которая может в любой момент выслать весь свой воздушный флот из Владивостока в Токио в *x* часов.

«Асахи» от 24/VIII — 34 г. сообщает о том, что звуковой фильм «Осыпающиеся цветы Северной Манчжурии» подготовляется «Обществом памяти боевых подвигов шести героев» на тему об этих японских героях, расстрелянных царской русской армией в начале войны 1904 — 1905 годов за их попытку взорвать Восточно-Китайскую железную дорогу. Фильм делается к 30-летию со дня их смерти. Не только 8000 участников, японцев, русских, манчжур, но даже белогвардейцы-генералы примут участие в этом фильме (генерал-лейтенант Медядгу, в то время — командующий русской армией; генерал-лейтенант А. Канашев, в то время — председатель Военно-полевого суда, генерал-майор Симонов, в то время — руководивший расстрелами «героев», о которых мы говорили выше, — все трое в настоящее время — белоэмигранты в Харбине).

«Генерал-майор Симонов в середине сентября, когда будет демонстрироваться этот фильм, специально приедет в Токио для приветствия», — заканчивает свое сообщение «Асахи».

Мы должны сделать два замечания по поводу этого фильма: первое заключается в том, что в фильме японская военщина делает новую попытку убедить японский народ в том, что 30 лет назад вся Манчжурия была получена Японией ценою крови и потому Манчжурия «принадлежит Японии»; второе — что японские империалисты впервые используют в кино антикварных белогвардейцев для «защиты отечества Микадо».

Чем объясняется этот новый наплыв военно-фашистских фильмов?

Это вовсе не значит, что японский народ хочет этих фильмов. Отнюдь нет. Это лишь показывает, как действительно устали массы от войны и как усиленно старается япон-

ская буржуазия удержать эти массы в своих руках с тем, чтобы в любой момент использовать их как пушечное мясо.

Приведу яркий пример:

В самом центре Токио около пяти лет стояло недостроенное здание большого театра. Сейчас же после начала войны в Манчжурии один из крупных капиталистов отпустил большую сумму (5 000 000 иен) на достройку этого здания. Театр был спешно достроен и открыт к началу 1934 года. Это теперешний «Нихон-Гекиджо» (театр Японии) — самый большой кинотеатр на Дальнем Востоке, вмещающий около 4500 зрителей.

Театр объявил официально, что его задача — «служить своему отечеству, показывая «здоровые» патриотические фильмы». Театр не только демонстрировал военно-фашистские фильмы, но даже организовал у себя в фойе выставку при помощи министерств иностранных дел, военного и морского, а также редакций крупных буржуазных газет, снабжавших его нужными материалами и фотографиями. И все же, несмотря на поддержку, оказываемую этому театру правительством, летом 1934 года театр был закрыт.

Шесть месяцев «цветущего» существования театра представляли собой сплошные забастовки его работников. «Никкацу», одна из самых больших кинокомпаний в Японии, купила здание этого театра, чтобы открыть его в предстоящем зимнем сезоне. Однако компания была достаточно умна, чтобы понять, что не следует показывать только военно-фашистские фильмы.

Причины закрытия «Нихон-Гекиджо» определяются не только общим кризисом японской буржуазной культуры, но также и молчаливым протестом японского народа против показа такого рода фильмов. Трагикомедия открытия и закрытия «Нихон-Гекиджо» еще не закончилась. «Мияко» от 25/VIII прошлого года уделяет большое место информации о забастовках работников двадцати кинотеатров, принадлежащих этой самой компании «Никкацу», сумевшей купить самый большой кинотеатр на Дальнем Востоке и в то же время находящейся в далеко неблагоприятном положении.

Культурная реакция шовинизма и военной лихорадки не могут заглушить сильного влияния советского кино на японские массы.

Советское искусство, и в частности кино, восторженно принимается японскими трудящимися массами. Я видел вместе с рабочими зрителями советские фильмы в Нью-Йорке, Голливуде, Лондоне, Париже, Берлине и т. д., но такого энтузиазма, такого восторга, с какими встречали зрители каждый советский фильм в Японии, я не видел никогда и нигде.

Какую радость и энергию дает каждый фильм, рассказывающий правду о жизни трудящихся в Советском союзе — в этом отечестве мирового пролетариата, — японским рабочим, борющимся в условиях жестокого белого террора и не имеющим еще возможности послать свою легальную делегацию в СССР!

К сожалению, очень многие советские картины становятся жертвой цензуры «самураев». «Броненосец Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Октябрь», «Мать» были отосланы обратно в СССР прямо из морских портов. Однако те немногие фильмы, которые были показаны в Японии, имели огромный успех. Когда японские рабочие смотрели «Турксиб», они чувствовали победу социализма в СССР как свою победу. Когда они смотрели «Потомок Чингисхана», ненависть монгольского народа против ига иностранного империализма была их ненавистью. Показ советских фильмов «Снайпер», «Встречный», «Иван» и др. в самом разгаре демонстрации военно-фашистских фильмов еще раз подчеркивает огромный интерес и спрос трудящихся масс Японии на советские фильмы.

Огромные достижения советского кино со времени Октябрьской революции — это достижения не только СССР, но и пролетарского кино всего мира.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита Б—1096 Зак. типогр. 1323 Заказ издат. 43 Тираж 5000

Объем журн. 5½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79200 СтАт. Б5-176 × 250 мм

Поступила в производство 25/XII—1934 г. Подписан к печати 3/II 1935 г.

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Типография и цинкография Жургазобъединения, 1-й Самотечный пер., 17.

МОСКОВСКИЙ КИНОКОМБИНАТ

по производству художественных кинокартин в сезоне 1935 г.

ВЫПУСКАЕТ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА

ОДНА РАДОСТЬ

Художественный звуковой фильм.

Сценарий **Левина**, режиссеры: Засл. арт. республики **Преображенская и Правов.** Оператор **В. Павлов.**

В гл. ролях: засл. арт. респ. **Плотников, Цесарская, Абрикосов, Кисляков.**

НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР

Звуковой объемный мультипликационный, полнометражный фильм.

Режиссер Засл. арт. республики **Птушко**, оператор **Ренков.**

СТЯЖАТЕЛИ

Художественный фильм.

Сценарий и постановка **Медведкина.** Оператор **Троянский.**

В главных ролях: Засл. арт. респуб. **Е. Егорова, Зиновьев, Успенский.**

НЕНАВИСТЬ

Звуковой художественный фильм по одноименной повести **Ив. Шухова.**

Режиссеры: Засл. арт. респ. **Преображенская и Правов.** Оператор **Павлов.**

В гл. ролях засл. деятель искусства **М. Нароков,** засл. артист республики **Плотников,** засл. артистка республики **Цесарская, Абрикосов, Тенин, Ладыгина.**

ОСАДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Звуковой художественный фильм.

Сценарий **Н. Шпиковского.** Режиссер **Соловьев.** Оператор **Н. Юдин.**

В гл. ролях: **Минин, Юренев, Бондаренко, Поляков.**

МЫ ИЗ КРОНШТАДТА

Звуковой художественный фильм.

Сценарий **Вс. Вишневского.** Режиссер **Дзиган.** Оператор **Наумов.**

В гл. ролях: **Есипова, Зайчикова, Бушев.**

КОСМИЧЕСКИЙ РЕЙС

Художественный фильм. Научно-фантастический.

Сценарий **Филимонова.** Режиссер **Журавлев,** оператор **Гальперин.**
В гл. ролях: **Комаров, Ковригин, Москаленко.**

ДАЖЕ НЕ ОДНОФАМИЛЕЦ

Художеств. кинокомедия.

Сценарий **Вершинина и Лукацкого.** Режиссер **Юрцев.** Оператор **Брантман.**

В гл. ролях: **Соболевский, Сергеева.**

АЭРОГРАД

Большой художественный звуковой фильм.

Сценарий **Довженко.** Режиссер **Довженко.** Операторы **Тисса и Гиндин.**

В гл. ролях: **Сидоркин, Новиков.**

ОКРЫЛЕННЫЕ ЛЮДИ

Звуковой художественный фильм.

Сценарий **Мачерет.** Режиссер **Райзман.** Оператор **Косматов.**

В гл. ролях засл. арт. республики **Щукин, Мельников, Коваль-Самборский.**

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ П. ВИНОГРАДОВА

Художественный звуковой фильм.

Сценарий **Л. Славина.** Режиссер **Мачерет.** Оператор **Славинский.**
В гл. ролях: засл. артист. республики **Ливанов, Градополов, Пашкова.**

КОРЕНЬ ЖИЗНИ

Звуковой художественный фильм.

По одноименной повести **М. Пришвина.**

Режиссер **Литвинов.** Операторы: **Уралов и Мершин.**

В гл. ролях: **Хильда Енингс, Терская, Смирнов.**

МЕРТВЫЕ ДУШИ

Большой художественный звуковой фильм по повести **Н. Гоголя.**

Сценарий **Булгакова.** Режиссер **Пырьев.** Оператор **Солодков.**

ВЕСЕЛАЯ МОСКВА

или необычайные приключения Фанфарины Барабансона и щенка Биплана.
Звуковой рисованный фильм. Фантастическая новелла о Москве близкого будущего.

Сценарий **А. Филимонова.** Режиссер-художник **Ольга Ходатаева.** Музыка **Юрия Милютина.**

ВОР

Звуковой рисованный фильм.

Из цикла „Приключения Васи и Дружка".

Сценарий **Бела Балаша.** Режиссеры: **А. Иванов и П. Сазанов.** Музыка **Льва Шварца.** Фильм озвучен **Н. Войновым** по методу рисованного бумажного звука.

ТАПЕР СЫСОЕВ

Звуковой рисованный фильм.

Сценарий **В. Брагина.** Режиссер-художник **Николай Ходатаев.** Художник ассистент **А. Кузнецов.** Музыка **Льва Шварца.**

Soviet Travel
SOVIET TRAVEL
Soviet Travel
Soviet Travel
Soviet Travel

Цена 1 р. 50 к.

М 1112

14 МАР 1935

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ 16 ФЕВ 35 Гл. Кн. Палат...

АРХИВ 21 ФЕВ 1935 Г. Ц. К. П.

Советское кино

ежемесячный журнал орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино: подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом.

Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций